



INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE, CULTURA
E HISTÓRIA (ILAACH)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
COMPARADA (PPGLC)

**ORÍKÌ YORÙBÁ: UMA ARTE VERBAL AFRICANA NA AMÉRICA LATINA –
EXPRESSÕES BRASILEIRAS**

Alex Kevin Ouessou Idrissou

Foz do Iguaçu, Brasil

2020

ALEX KEVIN OUESSOU IDRISOU

**ORÍKÌ YORÙBÁ: UMA ARTE VERBAL AFRICANA NA AMÉRICA LATINA –
EXPRESSÕES BRASILEIRAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Emerson Pereti

Foz do Iguaçu
2020

ALEX KEVIN OUESSOU IDRISOU

**ORÍKÌ YORÙBÁ: UMA ARTE VERBAL AFRICANA NA AMÉRICA LATINA –
EXPRESSÕES BRASILEIRAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Emerson Pereti
UNILA

Prof. Dr. Waldemir Rosa
UNILA

Prof. Dr. Felipe dos Santos Matias
UNILA

Prof. Dr. Félix Ayoh'OMIDIRE
Obafemi Awolowo University (OAU), Ilé-Ife, Nigéria

Foz do Iguaçu, 28 de agosto de 2020

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA - PTI

I21

Idrissou, Alex Kevin Ouessou.

Oríkì Yorùbá: uma arte verbal africana na América Latina - expressões brasileiras / Alex Kevin Ouessou Idrissou. - Foz do Iguaçu - PR, 2020.
92 f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História. Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada. Foz do Iguaçu - PR, 2020. Orientador: Emerson Pereti.

1. Oríkì. 2. Arte verbal. 3. Tradição africana - Oralidade. 4. Literatura comparada. I. Pereti, Emerson. II. Universidade Federal da Integração Latino-Americana. III. Título.

CDU 82-91.09(6)

AGRADECIMENTOS

Antes de tudo, gostaria de agradecer a Ọlórún pela sua constante presença e assistência ao longo dessa caminhada.

À minha mãe, Tamou Saka Fatima, *abiyamọ tòótọ*, pelo incondicional apoio, ao meu pai, Lucien Ouessou Idrissou, in memoriam, e a toda minha família, pela força e pelo carinho.

Ao Prof. Dr. Emerson Pereti, meu orientador, não só pela constante orientação neste trabalho, mas sobretudo pela sua amizade, pelo suporte.

Ao Programa de Pós-graduação de Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-americana, aos docentes e aos demais funcionários de todos os setores.

Ao programa de bolsa Demanda Social/UNILA pelo apoio ao longo da minha formação.

Aos professores Felipe dos Santos Matias e Waldemir Rosa pela leitura atenta e as importantes contribuições, tanto no processo de qualificação quanto na defesa.

Ao Prof. Dr. Félix Ayoh'OMIDIRE, incontornável referência nos Estudos literários e culturais yorùbá, professor titular de Estudos Brasileiros e Afro-Latino-Americanos e diretor do Instituto de Estudos Culturais na Obafemi Awolowo University (OAU), Ilé-Ife, Nigéria, agradeço sua participação e contribuição na banca de defesa.

Aos meus colegas de curso de mestrado e aos meus amigos unilerxs.

À comunidade dos africanos de Foz do Iguaçu.

Ao Instituto de Arte e Cultura Yorùbá (IACY), a Olusegun Michael Akinruli pela fraternidade yorùbá que nos reuniu a partir de Belo Horizonte, a Heleni Adriano, Eduardo

Ao Awo Bàbàlọlá Kòlápọ pela parceira e pelos ensinamentos.

A todos os meus alunos de yorùbá e fon.

A todos os alunos do PEC-G e aos meus professores de português para estrangeiros, Simone Garófalo, Augusto da Silva Costa, Paula Leite, Matheus Zaidan e aos meus colegas de turma de português para estrangeiros, Heather Kim-Ann Bayley, Robin Wood, Elisabeth Horta, Prisca Pese Nsuami, Thèrèse

Cibaka, Jocelyne, Flore Mputu, William Tshisuaka, Divin Mbumba, Trésor Kapita, Héritier...

À Faculdade da Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), aos meus professores Sônia Maria de Melo Queiroz, Fábio Bonfim Duarte (e a todos os membros do Laboratório de Línguas Indígenas e Africanas da UFMG), Rui Rothes-Neves, Seung Hwa Lee, Myriam Corrêa de Araújo Ávila, Leda Maria Martins, Rômulo Monte Alto, Silvana Maria Pessoa de Oliveira, Thaís Cristófaró Alves da Silva e seus demais colegas, aos técnicos administrativos do colegiado, a todos os funcionários aposentados e atuais dessa linda faculdade.

Às professoras Maria Aparecida Moura, Assunção de Maria Sousa e Silva, Vanicléia Silva Santos, Flávia Regina Ramos Dorneles pelo incentivo e pelo carinho.

*Eu canto aos Palmares
Sem inveja de Virgílio de Homero
e de Camões
porque o meu canto
é o grito de uma raça
em plena luta pela liberdade!*

Solano Trindade

RESUMO

Esta pesquisa é uma contribuição aos esforços para reconstruir o caminho da palavra viva que trouxe as memórias e cosmovisões africanas, oralmente transmitidas, às Américas, particularmente ao Brasil. A arte verbal aqui em questão é o *oríki yorùbá*, por meio do qual buscamos estabelecer diálogos, laços, pontes com expressões brasileiras literárias, musicais e religiosas. Embora esta arte da palavra se encontre aqui deslocada, ressignificada ou retocada, ela preserva os traços essenciais de sua cultura ancestral, um tema que transita, assim, entre estudos culturais, africanos (yorùbá), afro-diaspóricos e afro-latinamericanos. Embasando-nos nas teorias de Amadou Hampaté Bâ (2010), de Abimbola (1981), de Verger (1999), entre outros, tentamos aqui levantar questões sobre a tradição oral, os meios de transmissão de memórias e conhecimentos e expressões de modos de vida que têm, na sacralidade da palavra falada, sua força e persistência. Além de fornecer, dentro das tradições orais *yorùbá*, exemplos originais, traduzidos e comentados de *oríki* (*oríki òrìṣà*, *oríki, ílú*, *oríki bòròkìní*, *oríki idílé*, etc, respectivamente *oríki de divindades*, *de cidade*, *de personagens ilustres*, de linhagem, etc) tentamos encontrar a presença deste gênero na intervocalidade brasileira, principalmente na música, na literatura e em rituais religiosos. Esperamos, assim, criar mais uma frente no extenso trabalho de estudo e preservação das tradições africanas trazidas e incorporadas às Américas.

Palavras-chave: *oríki*; arte verbal; tradição oral africana

RESUMEN

Esta investigación es una contribución a los esfuerzos para reconstruir el camino de la palabra viva que trajo las memorias y cosmovisiones africanas, oralmente transmitidas, a las Américas, particularmente a Brasil. El arte verbal aquí en cuestión es *oríkì yorùbá*, por medio del cual buscamos establecer diálogos, lazos, puentes con expresiones brasileñas. Aunque este arte de la palavra se encuentre acá, desplazado, ressignificado o retocado, preserva las huellas esenciales de su cultura ancestral, un tema que percure, así, entre los estudios culturales, africanos (*yorùbá*), afrodiaspóricos y afrolatinamericanos. Basados en las teorías de Hampaté Bâ (2010), Abimbola (1981), Verger (1999), entre otros, intentamos aquí traer algunas cuestiones acerca de la tradición oral, de los medios de transmisión de memorias, conocimientos y expresiones de modos de vida que tienen, en la sacralidad de la palabra hablada, su fuerza y persistencia. Además de fornecer, dentro de las tradiciones orales *yorùbá*, ejemplos originales, traídos y comentados de *oríkì* (*oríkì òrìṣà*, *oríkì, ìlú*, *oríkì bòròkíní*, *oríkì ìdílé*, etc, respectivamente *oríkì* de divinidades, de ciudad, de personas ilustres, de linaje, etc) tentamos encontrar la presencia de este género en la intervocalidad brasileña, principalmente en la música, en la literatura y en rituales religiosos. Esperamos, así, crear más un frente en el extenso trabajo de estudio y preservación de las tradiciones africanas traídas e incorporadas a las Américas.

Palabras clave: *oríkì*; arte verbal; tradición oral africana

ABSTRACT

This research is a contribution to efforts of reconstructing the path of the living word that brought African memories and worldviews, orally transmitted, to the Americas, particularly to Brazil. The verbal art in question here is *oríkì yorùbá*, through which we seek to establish dialogues, bonds, bridges with Brazilian literary, musical and religious expressions. Although this art of the word is displaced, reframed or retouched here, it preserves the essential features of its ancestral culture, a theme that thus transits between cultural, Africans (Yorùbá), Afro-diasporic and Afro-Latin American studies. Based on the theories of Hampaté Bâ (2010), Abimbola (1981), Verger (1999), among others, we try to raise questions about oral tradition, the means of transmitting memories, knowledge and expressions of ways of life they have, in the sacredness of the spoken word, their strength and persistence. In addition, within the Yorùbá oral traditions, original, translated and commented examples of *oríkì* (*oríkì òrìṣà*, *oríkì, ìlú*, *oríkì bòròkìní*, *oríkì ìdílé* etc., *oríkì* of deities respectively, city, illustrious characters, lineage, etc.) we try to find the presence of this genre in Brazilian intervocality, mainly in music, literature and religious rituals. We hope, therefore, to create one more front in the extensive study and preservation of the African traditions brought and incorporated to the Americas.

Keywords: *oríkì*; verbal art; african oral tradition

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Esquema das etapas da vida humana, de acordo com Tierno Bokar	33
Figura 2: Adinkra Sankofa: símbolo do povo Akan	34
Figura 3: Símbolos de alguns monarcas do reino de Danxome.....	35

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
A PALAVRA E A MEMÓRIA: POR UMA EPISTEMOLOGIA AFRICANA	14
Sobre alguns precursores africanos.....	15
Algumas questões sobre as tradições orais africanas.....	18
A palavra, filha da memória viva	20
Palavra, memória e vida coletiva na tradição yorùbá	25
ORÍKÌ, UMA ARTE VERBAL YORÙBÁ	31
A noção de pessoa e comunidade em algumas culturas africana.....	31
<i>Abọ ọrọ ní a sọ fún Ọmọlúàbí</i> : o caso yorùbá	36
Oríkì: fundamento yorùbá da oralidade ancestral.....	44
Alguns tipos de oríkì e suas funções.....	52
Oríkì ibeji	54
Oríkì ilú Ibadan	56
Oríkì bòròkíní	58
A HERANÇA ORÍKÌ EM EXPRESSÕES CULTURAIS BRASILEIRAS	61
Sobre a poesia popular afro-brasileira	63
Oríkì como arte do corpo: canto e dança na capoeira	68
Oríkì e a música popular brasileira.....	72
Samba de roda e samba enredo.....	75
Congado: performance e memória.....	81
ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	84
REFERÊNCIAS	86
ANEXO.....	89

INTRODUÇÃO

As sociedades africanas são essencialmente sociedades onde a palavra falada tem um lugar predominante nas atividades cotidianas. Mesmo quando a escrita existe, a oralidade continua sendo parte integrante da comunidade e do indivíduo, sendo constitutiva da própria identidade individual e coletiva. É elemento chave para a transmissão e preservação da tradição e da sabedoria dos povos, legada pelos antepassados de geração em geração, de boca em boca ao longo dos séculos. A tradição negro-africana, oral, baseia-se na palavra que pode ser profana ou sagrada. Nas sociedades africanas, a palavra contém em si um valor dinâmico e é eficazmente influente, pois ela é vida. A cultura realiza-se, expande-se e permanece pela palavra; por isso, ela é cultivada e tratada com zelo. A oralidade baseada na palavra é assim um meio de difusão de valores socioculturais, da sabedoria dos povos, conforme nos diz o antropólogo Raul Altuna (2006), na sua obra *Cultura Tradicional Bantu*.

O *oríkì yorùbá* inscreve-se nessa tradição oral africana ricamente representada na sociedade *yorùbá*. Esse modo de arte verbal se apresenta em diferentes formas, cumprindo funções determinadas a partir de um tema específico. Entre essas funções, o papel de reminiscência de feitos passados, históricos, socioculturais, morais e religiosos, é comum a todos. Voltado ao estudo desta arte da palavra, o presente trabalho está dividido em três partes. Na primeira são apresentadas algumas questões sobre a concepção epistemológica da memória africana, yoruba, buscando-se entender o que é a memória africana dentro da literatura oral *oríkì*, transmitida nas comunidades *yorùbá*, principalmente localizada no sudeste da Nigéria, no Benim e em Togo. Para orientar nossa passagem por estas questões, nos orientamos a partir dos trabalhos de percursores africanos como Joseph Ki-Zerbo e Amadou Hampaté Bâ, assim como outros pesquisadores da memória e da tradição oral.

Na segunda parte apresentamos definições de *oríkì* a partir de várias abordagens. O trabalho de investigação aqui parte inicialmente da concepção de indivíduo em algumas culturas africanas para marcar seu pertencimento dentro da coletividade. Esse é o passo para encontrar, no *oríkì*, este vínculo indissociável que

enlaça não apenas o indivíduo a seu povo, mas também o passado, o presente e o futuro, a sabedoria ancestral e a e os valores da vida por meio da palavra sagrada. Este intento passa também por um trabalho de tradução de textos para o português, muitas vezes publicados em espaços digitais, na tentativa de expor as características desse tipo de arte verbal para os falantes dessa língua, e contribuir, assim, para a difusão de seus estudos no meio acadêmico. Na terceira parte do trabalho, levantamos algumas questões sobre a transposição e a inserção desta arte verbal ao sistema cultural latino-americano, dando especial atenção às formas como o *oríkì* se diluiu no grande rio da cultura afro-brasileira e como aparece, pulsante, na música e nos rituais de matriz africana no país. Esta parte é o primeiro movimento para um trabalho mais amplo que esperamos aprofundar na sequência de nossa pesquisa, agora direcionada ao doutorado.

Inserido no campo dos estudos promovidos na Universidade Federal da Integração Latino-Americana, particularmente em seu Mestrado em Literatura Comparada, este estudo permitiu o contato com teorias decoloniais importantes para a reflexão sobre as tentativas de apagamento empreendidas pelos poderes/saberes fundados ainda no colonialismo e que ainda empreendem sua pretensa universalidade sobre outras formas de percepção e representação de mundo. Neste sentido, este trabalho mergulha no passado afro-diaspórico para, justamente, abrir perspectivas em direção ao futuro, à preservação de sabedorias importantes para a vida plena e igualitária em coletividade. Esperamos, neste caminho, contribuir para o estudo das artes verbais africanas, também nesse intuito de buscar epistemes circunscritas no amplo espaço geocultural afro-americano para construir outros espaços de resistência e permanência da sabedoria e da arte dos povos africanos e afro-americanos.

A PALAVRA E A MEMÓRIA: POR UMA EPISTEMOLOGIA AFRICANA

“C’est au bout de l’ancienne corde que l’on tisse la nouvelle”¹

As ciências ao longo de seu desenvolvimento no Ocidente têm favorecido um questionamento de cunho epistemológico. A epistemologia está interessada, entre outras coisas, na definição de conhecimento, sua concepção e a forma de justificar sua validade. No entanto, é importante salientar que, dada a expansão do mundo ocidental, particularmente a partir das cruzadas depredatórias e conversionistas cristãs, e particularmente a partir da revolução epistemológica do século XV, se forjou uma pretenciosa ideia de universalidade para um tipo particular de cosmovisão e modo de vida. Como lembra Walter Mignolo, o modelo expansionista europeu, fundado no monoteísmo cristão e em uma particular ideia de homem e humanidade, esteve, desde sua fundação, marcado pelo racismo ontológico e epistemológico. Tal ideia de universalidade serviu de pretexto para o longo processo de colonização de diversas regiões do planeta.

El concepto de Hombre y Humanidad fue el punto de referencia para medir, juzgar y evaluar tanto a los habitantes como las regiones del planeta... Concurrentemente la devaluación jerárquica de poblaciones no-europeas concurren con la legitimación europea de invadir, expropiar, explotar y, en fin, proceder económicamente y disponer de conocimiento para legitimar los procedimientos económicamente invasivos (MIGNOLO, 2008, p. 7).

O histórico processo de resistência de diferentes coletividades ante esta empresa colonial, o constante questionamento de pensadores e artistas de regiões colonizadas, assim como a irrupção dos estudos pós-coloniais, subalternos, decoloniais ao longo do século XX contribuíram para a construção de outras teorias do conhecimento que não estejam marcadas por esse tipo de episteme. Daí a importância, para essas outras teorias do conhecimento, do que convencionou-se chamar de paradigma. Se a metodologia de pesquisa diz respeito ao estudo de métodos

¹ Proverbio africano: É no final da antiga corda que se tece a nova (Tradução Nossa)

destinados a desenvolver conhecimento, o paradigma é um conjunto de crenças, valores e técnicas compartilhados por uma determinada comunidade. Cada paradigma epistemológico condiciona diferentes práticas de pesquisa, bem como modos de justificação do conhecimento desenvolvido. Isso marca fundamentalmente o questionamento epistemológico. Este consiste em indagar o objetivo da pesquisa, os elementos de argumentação, a neutralidade do pesquisador em relação ao assunto ou objeto estudado e os cuidados a serem observados na apresentação dos resultados e no desenvolvimento das conclusões.

Estudar o oríkì, esta milenar arte verbal por meio da qual se preservam formas particulares de produção e preservação de conhecimentos e experiências geracionais de uma coletividade, envolve, fundamentalmente, a busca por uma, ou algumas epistemologias que poderíamos aqui classificar como africanas. Isso levando em consideração obviamente a multiplicidade e a extrema complexidade cultural que tal adjetivo engloba. Antes de qualquer generalização, quando tratamos aqui desse termo, estamos mais falando de um local de enunciação, um devir interpretativo, uma esfera geopolítica de conhecimento, parecido ao conceito que costumamos ter também de América Latina. Se há uma epistemologia geral africana, ela se baseia, antes, na realidade ontológica de cada uma das culturas africanas considerada em uma perspectiva de tempo espaço.

Sobre alguns precursores africanos

Amadou Hampaté Bâ (1900-1991) é um dos maiores pioneiros africanos quando se fala de tradição oral, de memória africana, entre outros temas que envolvem sua pesquisa. Hampaté Bâ era mestre tradicionalista, professor, historiador e filósofo nascido em Bandiagara, no Mali, na África ocidental. Reconhecido no meio intelectual dos pesquisadores sobre a África como uma das maiores referências sobre a chamada “cultura tradicional”, o autor pertencia à geração dos africanos dotados de vastos conhecimentos multidisciplinares que se justificavam pelas formações abrangentes que tiveram ao longo da vida. Por um lado, sua formação reunia o universo tradicional

africano, o conhecimento islâmico, e, por outro, a formação acadêmica europeia, tendo na Universidade Sorbonne, na França, a sua base. Isso lhe permitiu desenvolver e aprimorar uma reflexão relevante, capaz de indicar possíveis caminhos para o diálogo entre as culturas tradicionais africanas, o mundo islâmico e o mundo da tradição ocidental europeia, e assim, contribuir para a reconstrução de uma imagem da África que soubesse articular a perspectiva do olhar externo e interno.

Considerado um dos maiores pensadores africanos do século 20, Hampaté Bâ integra a primeira geração de intelectuais do Mali e da África com educação ocidental. Seu vínculo com a tradição oral do povo fula (nação de pastores nômades que conduzem seu rebanho pela África savânica) o levou a buscar o reconhecimento da oralidade africana como fonte legítima de conhecimento histórico. Bâ ficou bem reconhecido através sua de frase: “Na África, cada ancião que morre é uma biblioteca que se queima”. Tal afirmação ilustra a importância do ancião na cadeia da oralidade, na transmissão dos conhecimentos, a importância de mobilizar os equipamentos necessários para o recolhimento de textos orais, etc. Diante da questão de recuperação e revisão dos materiais orais, Hampaté Bâ desempenhou um papel bastante relevante sendo um pioneiro no assunto.

Vários outros pesquisadores, estudiosos, cientistas africanos contemporâneos do tradicionalista malinês se preocuparam também pelos estudos africanos sob perspectivas diferentes. Podemos citar entre outros o senegalês Cheikh Anta Diop (1923-1986), o guineense Djibril Tamsir Niane (1932), e Joseph Ki-Zerbo (1922-2006) de Burkina Faso. Diop, após importantes estudos e pesquisas, mostrou que a África não era apenas reduzida à tradição oral e que a tradição escrita tem uma longa trajetória no continente. Do conjunto de suas obras, podemos primeiro mencionar que a civilização egípcia é uma civilização profundamente africana. De lá, emerge que a história do Egito não é compreensível sem suas raízes africanas, assim como a história africana não seria entendida sem sua conexão com o Egito. Em seguida, não podemos falar de filosofia africana, ignorando que esta disciplina foi ensinada em grandes cidades como Timbuktu ou Djenné, em uma tradição escrita presente desde os tempos remotos. O historiador guineense Djibril Tamsir Niane é o autor de *Sundiata Keita* ou a Epopeia Mandiga (1960). Essa obra que é um poema épico conta, na língua mandiga, a

fundação do império de Mali pelo rei Sundiata Keita no século XIII. Niane foi um especialista da história da África e da transmissão da tradição oral. Ele foi um dos intelectuais africanos que participaram na redação e edição de volumes (editou o volume IV e foi o autor do volume VIII) da *História Geral da África*. Niane é um dos defensores da tradição oral que contribuiu bastante no reconhecimento difundido dos griôs, que são depositários de conhecimentos seculares adquiridos pela transmissão oral de gerações em gerações.

Um outro nome importante a ser citado é Ki-Zerbo, pan-africanista, historiador, homem de cultura e político comprometido que contribuiu consideravelmente para reescrever a história da África de um ponto de vista endógeno e que sempre fez campanha implacável pela independência da região. Como ilustre estudioso da questão africana, desempenhando ao longo de sua carreira um papel fundamental na educação e no desenvolvimento do continente. Com efeito, em seu relatório para a Unesco e a Unicef, de 1990, "Educar ou perecer", ele enfatiza que a educação é uma função de reprodução e de transcendência social essencial para o progresso de qualquer país. A educação é um direito, mas acima de tudo um dever para todos. Ele era conhecido por sua carreira como um intelectual comprometido, por sua reflexão perspicaz sobre as questões do desenvolvimento do continente africano, seja através do seu envolvimento na vida política e social do seu país, nos vários livros que produziu e nas palestras que deu, ou por meio da luta constante por uma reapropriação da África pelos africanos, defendendo a absoluta necessidade de uma recentralização da identidade. Em 1958, com sua entrada na política e a criação do MLN (Movimento de Libertação Nacional), ele participa do movimento pan-africanista ao lado de figuras emblemáticas tais como Franz Fanon, Patrice Lumumba, Aimé Césaire, Kwame Nkrumah, Gama I Abdel Nasser e Amílcar Cabral. Em 1964, sob a liderança da UNESCO, sendo o vice-presidente do Escritório do Conselho Internacional para a redação da coleção História da África, Joseph Ki-Zerbo, juntamente a um número importante de historiadores e outros especialistas, desenvolveram o projeto "A História Geral da África". Ki-Zerbo editou o primeiro volume intitulado "Metodologia e pré-história da África" (Paris, UNESCO, 1980) cuja missão era "remediar a ignorância generalizada sobre o passado da África". Por sua capacidade em construir pontes entre cultura, questões de identidade, política e

história, Joseph Ki-Zerbo foi uma grande figura intelectual no continente africano, deixando à posteridade o legado de um pensamento crítico e rigoroso. Joseph Ki-Zerbo é o símbolo da defesa do desenvolvimento da África pelo conhecimento endógeno.

As contribuições de Joseph Ki-Zerbo e Amadou Hampaté Bâ para os estudos africanos são enormes. Se o primeiro lutou a vida inteira para o reconhecimento da história do continente a partir de evidências orais, este último, por sua vez, vai se tornar um ponto de viragem na criação literária africana moderna. Com efeito, ele inaugura um gênero e estilo originais, dando uma expressão escrita e pessoal ao que era uma tradição oral e coletiva. No campo do pensamento e da espiritualidade, a obra de Hampaté Bâ é marcada pela sua abertura ao universal; ela lida com a tradição tipicamente africana, todos esses textos estão imbuídos do humanismo ao qual ele estava tão ligado e que animava todas as suas observações. Já no campo da documentação histórica, cultural e etnográfica, seus trabalhos consistem em informações valiosas, não apenas sobre fatos históricos, como o caso dos griôs retidos em seus contos épicos, mas também sobre a organização social, a administração do império, os hábitos e costumes, os comportamentos psicológicos ou sociais.

Esses autores são representativos das culturas de toda uma região da África Ocidental, do seu pensamento, da sua filosofia de vida, da sua visão do mundo, da sua concepção de aquisição de conhecimento, tudo fundamentalmente embasado na tradição oral, tradição à qual voltamos nossa atenção agora.

Algumas questões sobre a tradição oral africana

Antes de abordarmos a questão relativa à tradição oral africana, faremos uma breve reflexão sobre o que entendemos por tradição. A tradição oral é um conjunto de elementos e realidades pertencentes a diversas áreas da vida de uma sociedade, transmitidos pela memória e pela palavra dos homens. De fato, a tradição (palavra que vem do latim *traditio* que significa "ato de transmitir") é um conjunto de doutrinas, lendas, fatos históricos, práticas, seja na religião, na moral, política, econômica, etc, do passado transmitido pelas gerações anteriores para as gerações presentes. A tradição

também indica uma maneira usual de agir ou pensar em uma região, país, comunidade etc., de saberes do passado, repetido de geração em geração.

A expressão “tradição oral” é utilizada com frequência e em diferentes acepções por vários estudiosos que a ela dedicaram as suas investigações. Paul Zumthor (1997), por exemplo, considera a “tradição oral” como fator de unificação das atividades sociais e individuais, o lugar possível para a manutenção da identidade dos povos, apontando, como outros investigadores, um traço nuclear. Consoante Alexandre Parafita (2005), “tradição oral” designa a transmissão de saberes feita oralmente, por um povo, de geração para geração, isto é, de pais para filhos ou de avós para netos. Estes saberes tanto podem ser os usos e costumes das comunidades, como podem ser os contos populares, as lendas, os mitos e muitos outros textos de caráter normalmente breve que o povo guarda na memória, como são os provérbios, as orações, as parlendas, entre outras tantas formas de expressão da palavra na esfera do subjetivo, do artístico e do sagrado

Amadou Hampaté Bâ, por sua vez, releva na tradição oral a vertente didático-pedagógica, a sua importância na transmissão dos conhecimentos de um povo, considerando que ela é a grande escola da vida. Escreve Hampaté Bâ: “Fundada na iniciação e na experiência, a tradição oral conduz o homem à sua totalidade e, em virtude disso, pode-se dizer que contribui para criar um tipo de homem particular, para esculpir a alma africana”. (HAMPATÉ BÂ, 1982, p. 183). Na mesma linha de ideias, o antropólogo Raul Altuna, na obra *Cultura tradicional Bantu* (1985), considera que a tradição oral é um tesouro comunitário com múltiplas funções relacionadas entre si: é biblioteca, arquivo, enciclopédia, tratado, código, antologia, filosofia, ritual. Se acrescentarmos as danças, a escultura, os jogos e a música, fica completo o patrimônio cultural negro africano. Para a pesquisadora Susana Nunes, a tradição oral é a principal fonte histórica que pode ser usada para a reconstrução do passado de muitos povos: “são fontes históricas cujo caráter próprio está determinado pela forma que revestem: são orais e não escritas e têm a particularidade de que se cimentam de geração em geração na memória dos homens”. (NUNES, 2009, p. 37).

De um ou outro modo, estes e outros investigadores da tradição oral sustentam a ideia de que a tradição oral é o veículo pelo qual se transmitem e se preservam o

conhecimento, os hábitos e costumes, as crenças, a filosofia e a memória coletiva legados pelos antepassados aos povos vindouros. Fonte inesgotável de sabedoria, ela é a âncora para edificação da personalidade e da identidade comunitária.

A palavra, filha da memória viva

Na tradição africana, a memória ocupa um papel de destaque, já que para os povos africanos de cultura oral ela é fundamental. Não obstante, como em outras culturas, sua relação com a história é sempre complexa, pois implica vários aspectos, entre eles a imaginação e o esquecimento. Nesse sentido, tentando compreender os expedientes da memória e sua relação com a cultura, a sabedoria e a arte empreenderemos agora uma passagem por diferentes autores para chegar finalmente a uma base conceitual para analisar o fenômeno cultural do oríkì *yorùbá*. Recorreremos, neste caminho, ao filósofo francês da fenomenologia hermenêutica Paul Ricœur. Através desse autor procuramos compreender o papel e a relevância da memória no mundo ocidental. Em seguida, abordaremos o conceito de memória coletiva a partir do trabalho do sociólogo francês Maurice Halbwachs. Passaremos também por algumas reflexões de Sandra Jatahy Pesavento sobre memória cultural. Depois desse percurso, chegaremos enfim à memória no contexto da cultura tradicional africana; aqui teremos então o contato com as reflexões de Joseph Ki-Zerbo, Amadou Hampaté Bâ e também do historiador belga Jan Vansina.

De acordo com Paul Ricœur (2007), a memória é um recurso que existe para o ser humano e o identifica pela ligação a um passado ou a fatos já acontecidos. A memória é a possibilidade também do entendimento da temporalidade e espacialidade através dela mesma; sendo assim, ela é significativa para as pessoas na constituição do seu conhecimento e da sua história. Porém, a memória, ao oferecer através da lembrança a rememoração dos fatos acontecidos, é inelutavelmente ligada ao esquecimento. Dessa maneira, um dos problemas está no esquecimento e no falseamento das coisas rememoradas, pois ao reconstruir algo do passado, pode-se, intencionalmente ou não, apagá-las, configurá-las ou reconstruí-las. Essas

possibilidades lidam com campos do ser humano que extrapolam a perspectiva da razão, lidam com campos mentais ligados à emoção, à imaginação, enfim, a outras dimensões humanas que tornam a relação com a memória bastante complexa. Os estudos sobre a memória ocupam várias áreas do conhecimento humano, cada qual gerando as suas próprias concepções e argumentos científicos.

Aqui, procuramos destacar a função da oralidade na educação no oeste africano, a partir da interpretação de dados, fontes, argumentos e textos selecionados. Em nosso caso, a memória não é somente vista no contexto mais amplo da cultura africana, mas também através de sua contribuição para a historiografia, na qual ocupa um lugar relevante, já que, de acordo com Ki-Zerbo (2010), não se faz história da África sem levar-se em conta a oralidade e a oralidade é, por sua vez, pautada fundamentalmente na memória. Neste ponto, vale ressaltar que para pesquisadores como Maurice Halbwachs (2006) a memória antecede a história e para outros, como o próprio Ki-Zerbo, a memória é um dos instrumentos do historiador. Ricœur, por sua vez, em sua já citada obra *A memória, a história e o esquecimento*, indica o confronto dessas duas categorias principalmente no nível cognitivo e prático.

De fato, ela caracteriza também a operação historiográfica enquanto prática teórica. O historiador empreende “fazer história”, como cada um de nós se dedica a “fazer memória”. O confronto entre memória e história se dará, quanto ao essencial, no nível dessas duas operações indivisamente cognitivas e práticas (RICŒUR, 2007, p.72).

Dentro dessas relações se encontra a história oral. Este campo de investigação tem adquirido grande relevância para a chamada história cultural, já que esta tem utilizado os métodos investigativos da história oral para lidar com diferentes povos e culturas, marcando uma multifurcação na linear e grafocêntrica historiografia ocidental. Dessa forma, segundo Pesavento (2004), a história cultural vai ao encontro do outro, tendo por base o reconhecimento do valor inerente à cultura de cada um. No caso das diversas culturas que compõem o mosaico africano, nota-se que a oralidade é um traço essencial na marcação do tempo e da memória. Deste modo, a história dos povos africanos não pode ser concebida sem essa importante condição.

Uma questão que parece incomodar os pesquisadores que lidam com o conceito de memória é a questão de sua autenticidade enquanto preservadora de um

dado temporal. Nesse sentido, podemos pensar também uma relação com a linguística, pois será que tudo o que é lembrado pode ser falado, ou, ao contrário? Já que a memória se realiza não no passado, mas no presente de uma situação, de uma relação, de uma ação, por meio da reminiscência. Assim, se discute se dados que foram rememorados são de fato descritos tal como aconteceram, caso haja algum impedimento social ou mesmo moral que impossibilite essa descrição tal como tenha acontecido. Além do mais, pensa-se ainda que mesmo que se diga de fato aquilo que se viu, ao relatá-lo em um presente as impressões do sujeito que se lembra, o lugar de onde se lembra e como se lembra já não alterariam essa descrição? Daí a inelutável condição de subordinação da memória à narração à qual se refere Ricœur. Nota-se que o desafio da memória não é tão simples de ser resolvido, e, portanto, o pesquisador, ao aprofundar o seu caminho de investigação através da memória, deve assegurar-se de alguns cuidados e limites. Paul Ricœur também se refere a isso:

A aposta última da investigação que se segue é o destino do voto de fidelidade, que vimos ligado ao alvo da memória enquanto guardião da profundidade do tempo e da distância temporal. De que maneira, quanto a essa aposta, as vicissitudes da memória exercitada são susceptíveis de interferir na ambição veritativa da memória? Respondamos numa palavra: o exercício da memória é o seu uso, (RICŒUR, 2007, p.72).

Parece-nos que a questão colocada serve de alerta ao bom senso na utilização das fontes e à maneira como estas são transmitidas ao pesquisador. Essa questão torna-se relevante ao pensarmos sobre a memória no oeste africano e a necessidade de uma transmissão mais próxima possível do fato, amparada em pressupostos valorativos próprios, tais como a espiritualidade e a ancestralidade. Isso porque, de acordo com Hampaté Bâ (2010), estes povos, ao relacionarem a palavra a um universo de sacralidade por meio da qual todas as coisas se conectam, acabam por ter, no âmbito da tradição oral, um solo de segurança em relação à coerência e autenticidade dos relatos. Provavelmente esse aspecto não resolva as dúvidas quanto à validade da tradição oral, quando observada pelo ocidente, mas apresentam justificativas que dão sentido e coesão para os povos que a praticam, assim como tornam legítimas as suas ponderações, a partir do mundo que representam.

Deste modo, os defensores da história oral, alguns ligados à história cultural, procuram justificar a sua metodologia e interesse pela oralidade e, mais especificamente, à tradição oral, como uma característica fundamental da cultura do oeste africano, questão que veremos em nossa investigação de modo mais detalhado. A oralidade, como já dissemos, tem na memória um alicerce, um fundamento para sua existência. Por outro lado, a memória necessita do poder da palavra para ser expressa e compreendida. Somos então levados a refletir sobre outro aspecto da memória, em suas dimensões individual ou coletiva. Já que existe um questionamento da lembrança de determinado indivíduo, será que esse questionamento permanece se ela estiver expressa em um dado coletivo? Ou ao menos, será que ela se apresenta do mesmo modo? Não seria o compartilhamento das lembranças um elemento que assegure a sua validade?

Paul Ricœur (2007, p. 105) apresenta-nos uma questão importante a ser resolvida: “a memória é primordialmente pessoal ou coletiva?” Para o autor, essa discussão apenas passou a tomar corpo entre os intelectuais ocidentais a partir do século XX, principalmente através da sociologia, devido ao conceito de consciência coletiva. Para Ricœur, não houve o devido questionamento desse conceito, sendo este naturalizado. Esse conceito construído por Emile Durkheim diz que, apesar das características individuais de uma pessoa em determinado grupo, existe uma série de dados coletivos referentes ao grupo que se sobrepõem às pessoas, aos indivíduos. Essa consciência coletiva se ocupa da consciência individual, sendo esta sempre determinada pela consciência do grupo. Segundo Ricœur, essa reflexão de Durkheim foi transportada para a reflexão sociológica de modo exagerado, sendo incorporada também aos estudos sobre a memória. Para Ricœur (p. 106), essa situação polêmica, que coloca praticamente a memória individual e a coletiva em rivalidade, revela que “elas não se opõem no mesmo plano, mas em universos de discursos que se tornaram alheios um ao outro”. O objetivo, segundo Ricœur, é colocar um fim nessa discussão, a partir do entendimento das especificidades dos discursos elaborados, sustentados de um lado e de outro, além de propor caminhos de reencontro entre eles.

Nesses campos distintos, mas, segundo Ricœur, complementares, teremos então os adeptos da memória individual, com uma proposta interior de abordagem da

memória, e os adeptos da memória coletiva, com uma proposta mais exterior de abordagem da memória, tais abordagens, obviamente, não se anulam ou contradizem, mas, antes, congregam-se. Nessa perspectiva de memória coletiva nos deparamos com o pensamento, por exemplo, de Maurice Halbwachs, na obra *Memória Coletiva* (2006). Para Ricoeur, existe a individualidade do ponto de vista que pondera sobre dados coletivos, ou seja, a lembrança ocupa características distintas para cada pessoa que se lembra, mesmo mediadas pelas outras ou pelo meio. Ricoeur nos diz que esse ponto de vista muda segundo o lugar que uma pessoa ocupa e que, por sua vez, esse lugar também muda segundo as relações que o indivíduo mantém com o meio em que vive. Dessa maneira, o autor contribui com a questão ao dizer que as memórias individuais predominam sobre as coletivas, mas as memórias individuais estão inseridas na memória coletiva.

Aliás, essa é uma característica que nos ajuda a pensar um pouco a maneira como muitos dos sujeitos africanos se relacionam com seu universo cultural. Na perspectiva africana, e de acordo com Hampaté Bâ (2010), o indivíduo no contexto da comunidade somente é importante e relevante se o que ele pensa e faz tem sentido também para o grupo: o indivíduo é significativo desde que seja para o grupo. De acordo com Munanga (2009), o conceito de memória coletiva de Halbwachs parece estar mais próximo do conceito de memória encontrado na África. Assim, encontramos uma série de atividades diárias (contaçaõ de casos, rodas de dança, brincadeiras infantis, cerimônias de nomeação da criança, nos óbitos, no casamento, nas atividades lúdicas etc) pelas quais transita a palavra mantendo-se viva pelas interações geralmente do mais velho para o mais novo, entre as crianças ou jovens da mesma idade, entre adultos, etc. É sem dúvida por isso que Bâ identifica na tradição oral um lado didático-pedagógico, a sua importância na transmissão dos conhecimentos de um povo e, sobretudo, a sua possibilidade de assegurar a total realização do indivíduo dentro da comunidade.

Palavra, memória e vida coletiva na tradição *yorùbá*

ọrọ àgbà àgbà ọrọ ni nitoriwiipe bi o se l'owuro dandan ni ko se l'ale²

Wande Abimbola, na introdução de sua fala sobre *A concepção iorubá da personalidade humana*³ no Colóquio Internacional para *A Noção de Pessoa na África Negra* em Paris, em 1971, faz a seguinte colocação:

Os iorubá concebem o mundo como formado por elementos físicos, humanos e espirituais. Os elementos físicos amplamente divididos em dois planos de existência: aye (terra) e ọrun (céu). Ayé, que é também algumas vezes conhecido por isáláyé, é o domínio da existência humana, das bruxas, dos animais, pássaros, insetos, rios, montanhas, etc. Ọrun, que é outras vezes conhecido como isálórun, é o lugar de Olódùmarè (O Deus Todo-Poderoso), que é também conhecido como Ọlórún significando literalmente “o proprietário dos céus”; o ọrun é também o domínio dos Ọrìsà (divindades) que são reconhecidas como representantes de Olódùmarè; e dos ancestrais (ABIMBOLA, 1981, p. 2)

É com a citação desse estudioso *yorùbá* que abrimos esta subseção na qual falaremos sobre a importância da palavra e da memória e seu significado na vida coletiva para os *yorùbá*, *povo da África ocidental*. O maior número de *yorùbá* encontra-se na Nigéria, com falantes presentes em outros países da África, como a República do Benin e fora do continente. Apesar das delimitações ou demarcações impostas aos territórios africanos na Conferência de Berlim pelos países colonialistas europeus, que aconteceu de novembro de 1884 até fevereiro de 1885, a pujança da civilização, da organização político-social, da cultura, da religião do povo *kááàrọ ooo ji re*⁴ foi além das fronteiras. Hoje situada entre o Golfo da Guiné ao sudoeste, Benim ao oeste, Níger ao norte, Chade a nordeste e Camarões a leste, a Nigéria é um dos países multiétnicos e multilinguísticos, berço de grandes civilizações na África ocidental.

² Literalmente: a palavra/fala do mais velho é uma palavra/fala importantíssima porque se ela não acontecer pela manhã, ela não deixará de acontecer à noite. Ou seja, tudo o que uma pessoa mais velha dizer ou falar acontece (Tradução nossa)

³ Trata-se de um trabalho apresentado por Wande Abimbola no Colóquio Internacional para *A Noção de Pessoa na África Negra*, realizado em Paris, em 1971. Este foi traduzido para o português por Luiz Marins e publicado pelo Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), em 1981.

⁴ Forma de saudação que pode ser traduzida por: Bom dia, acordou bem?

Dentre as versões relativas à origem do povo *yorùbá*, destacamos algumas questões. Para alguns, os seus antepassados haviam saído da região onde se encontra o atual Egito para dirigir-se ao oeste da África, estabelecendo-se na atual Nigéria. Após um conflito interno, *Odùduwà*, um dos príncipes *yorùbá* da época, decide sair do Egito com um grupo de pessoas que o apoiavam. A delegação, nas suas errâncias, chega à parte ocidental do continente, aí fundou-se uma grande civilização destacada por seus complexos meios de influência, incorporação e diálogo com outras culturas, assim como seus particulares meios de expressão artística e religiosa.

Por outro lado, considera-se a cidade de *Ilé-Iṣẹ* como sendo o berço da humanidade. Segundo a versão mitológica, quando *Olódùmarè* decidiu criar *ilẹ*, a terra, primeiro achou por bem consultar *Ọ̀rúnmilà*, a inteligência do universo. Seguindo as orientações deste, ele enviou *Odùduwà* para criar *ilẹ* depois de uma grande inundação. Por sua vez, *Odùduwà* desceu por uma corda mítica em *Ilé-Iṣẹ* trazendo consigo *agemo* (camaleão), *adiẹ* (galinha) e uma porção de *ilẹ* (areia). Primeiro colocou sobre a água aquela porção de terra, depois soltou os dois animais, enquanto a galinha ciscava e espalhava a terra, o lagarto, serpenteando, criava os vales e as montanhas. Abimbola (1981) acrescenta, no tocante à criação do ser humano, dizendo que:

Enquanto *Orisànlá* é o criador do corpo, e *Olódùmarè* é o responsável pela criação do *èmí* (alma), *Ajàlá*, "o oleiro que faz cabeças" no céu, é responsável pela criação do *orí* (cabeça interna), [ou *orí-destino*]. Após *Orisànlá* ter modelado os seres humanos [incluindo *orí-cabeça*], ele passa os modelos sem vida para *Olódùmarè*, que, ao dar-lhes o *èmí*, dá-lhes também sua força de vida vital. Os seres humanos, assim criados, movem-se para a casa de *Ajàlá*, que dá-lhes, um *orí* [destino]. (ABIMBOLA, 1981, p. 9)

Palavra viva desta civilização, o *yorùbá* é o idioma falado por milhões de pessoas no continente africano, mas também nas Américas, onde foi preservado pelos povos tradicionais de terreiro, de ancestralidade *yorùbá*, principalmente no Brasil e em Cuba. O *yorùbá* é uma das três línguas nacionais da Nigéria, pertence ao grupo *kwa* (que cobre toda a área costeira da África Ocidental) da família nigero-congolesa. Trata-se de uma língua tonal, de sonoridade melódica, mas extremamente complexa, possibilitando milhões de combinações, contrações e construções a depender do

sentimento e da emoção que se pretenda expressar. Assim, uma mesma palavra pode ter variações na entonação e diferentes significados. Por exemplo:

ògún – òrìṣà

ogún – numeral vinte

òògùn – poção fitoterápica, medicamento

ogun – nome de um rio

O termo *yorùbá*, provavelmente vindo do país Hausa (no norte da Nigéria), surgiu no século XIX e só se referiu à região de *Ọyọ*. Mais tarde, foi usado para se referir a um território, a um povo, a um idioma. O país *yorùbá* consistia em reinos e cidades-estados independentes ou semi-independentes, correspondendo a identidades linguísticas. Falando do *yorùbá*, podemos também mencionar a existência de um continuum dialetal diferenciado dentre das populações. Além dessa diferenciação linguística e da ausência de um termo de referência comum, o seu espaço compartilha muitos traços culturais (mitos fundadores, sistema de crenças, organização sociopolítica, gêneros literários, etc.). Prova disso é que um *yorùbá* padrão baseado nos dialetos de *Ọyọ* e de *Ègbá*, se desenvolveu ao longo do tempo. Sendo ensinado na escola, usado na mídia, na literatura, este padrão é entendido por todos os grupos constituintes do país atual. Hoje, o número de falantes é estimado em mais de vinte e cinco milhões. Além do sudoeste da Nigéria, onde a cidade de criação mítica *Ilé-Ife* está localizada, há reinos e comunidades *yorùbá* em vários países do continente como na República do Benim, em Togo, em Serra Leoa, entre outros.

Considerando o movimento diaspórico promovido pela invasão europeia e a instauração de sociedades escravistas nas Américas, movimento este que veio a trazer uma gigantesca população de matriz negro-africana a essas terras, é importante mencionar o traço profundo deixado pelos *yorùbá* no Brasil, Cuba e em todo o Caribe, particularmente através da religião, da culinária, das artes, da música, da literatura, entre outras questões. O uso da fala é caracterizado pelo tom na maioria das vezes delicado e cordial. Observam-se, assim, inúmeras fórmulas de cumprimento de acordo com o momento em que alguma ação está sendo cumprida, assim como com os eventos especiais (nascimento, cerimônias de nomeação, casamento, morte etc).

Nos *yorùbá*, *ọrọ* pode ser tanto a palavra falada ou a fala. O provérbio já apresentado acima : *ọrọ àgbà àgbà ọrọ ni nitoriwiye bi o sẹ l'owurọ dandan ni ko sẹ l'alẹ*, por exemplo, mostra não somente a força da palavra falada, mas também a importância das pessoas mais velhas na sociedade. Estas são as guardiãs da tradição. Pelas experiências que tiveram ao longo da sua vida, elas têm um lugar privilegiado e são bastante consideradas. Além da transmissão dos conhecimentos e práticas ancestrais, elas vigiam e zelam pelo comportamento das gerações mais novas. A sentença *àgbà kì í wà lẹjà kóri ọmọ tuntun ko wọ*.⁵ mostra o ativo papel que eles desempenham, monitorando, assessorando os mais jovens.

No contexto do sagrado, para preservar seu "poder mágico" (*àṣẹ*), há regras e proibições que devem ser respeitadas. As proibições são numerosas e dizem respeito ao lugar e ao momento da fala. Elas também podem estar relacionados com o léxico, o sexo da pessoa que fala, sua idade. Assim, é proibido (como em muitas outras sociedades) designar os órgãos sexuais diretamente, evocar certos eventos dolorosos, como a morte de um rei ou de uma mulher grávida. Também é proibido para um adolescente chamar o adulto pelo nome. Aprende-se a falar bem, mas acima de tudo também aprende-se a ficar calado. É neste sentido que um provérbio *yorùbá* adverte: "A boca não diz tudo o que os olhos veem". Na época da puberdade, com os mais novos, certas iniciações acontecem. Durante essas iniciações, eles aprendem o que podem dizer ou não e como dizê-lo. Esta é uma oportunidade para os jovens adquirirem os princípios da discricção. Podemos dizer que, entre os *yorùbá*, a fala não é apenas um modo passivo de comunicação, mas um modo de ação por excelência. Falar é antes de tudo agir. A fala é como uma arma tremenda e a usamos para atacar e nos defender. Em algumas sociedades em que toda a vida social é mediada pela linguagem, tendo o poder amplamente por base no domínio da fala, o silêncio é percebido como uma ameaça ou um perigo à ordem social. Quem presenciar algum ato grave ou cometer alguma infração e não for denunciado, pode colocar em risco a vida da sua comunidade. Por outro lado, há povos bastante comunicativos para os quais o silêncio é valorizado por possuir "propriedades interlocutivas superiores". Quanto às sociedades

⁵ Literalmente quer dizer que um velho não pode estar no mercado e ver a cabeça do recém-nascido torta, ou seja, é do dever do mais velho ajudar o mais novo sempre que este precisar. (Tradução nossa)

orais africanas, elas estariam na encruzilhada desses dois povos, porque o crédito que concedem ao silêncio e ao sigilo resulta, em parte, da necessidade de se proteger contra o aspecto negativo do verbo.

Nos *yorùbá*, a fala desempenha vários papéis entre os quais temos o valor educativo. A educação da criança é parcialmente mediada por textos orais que representam lições de vida. Estes visam a forjar a personalidade, o caráter, os sentimentos da criança. Desde cedo, ensina-se às crianças certos valores linguísticos, sociais e culturais, como o respeito aos pais, às pessoas mais velhas, ao idoso, além das diferentes posturas a observar quando cumprimentam os pais ou qualquer outra pessoa que faz parte da comunidade. A iniciação que faz a criança um adulto não ocorre na ausência da palavra. Os ritos e costumes, as proibições e regras, os valores tradicionais da sociedade transitam pela fala. Mas é também através dela que o conhecimento técnico, étnico e religioso é comunicado. Ela garante a integração na medida em que favorece a aceitação de novos iniciados em uma sociedade religiosa e permite que eles adquiram a cultura dessa religião. Não é apenas educacional, é também uma marca de conhecimento e sabedoria. Portanto, eles devem primar na arte de falar e seu discurso deve ser distinguido por sua originalidade do padrão da sociedade.

Em Ifá⁶, religião milenar oracular *yorùbá* cujo sistema de adivinhação é altamente complexo e baseado no deciframento de manipulações de búzios, dendezeiros, ou de uma corrente de adivinhação (*ọpẹlẹ*), num tabuleiro (*ọpọn ifá*) pelo *bàbáláwo* ou *iyánifá* (adivinhos especialistas, respectivamente homem e mulher), consoante Kòlápọ Bábàlòlá⁷, *ọrọ* (a palavra falada ou a fala em *yorùbá*) encontra seu fundamento no *odù Òfún méjì*, segundo Lawal (2012), narrativas oriundas do sistema de adivinhação *yorùbá*. No total são 256 signos.

Nesse *odù*, após consulta ao Ifá, *Ọ̀rúnmilà* ficou sabendo que ele iria receber a visita de alguém que seria de uma ajuda imensa na sua prática de Ifá. Ele foi aconselhado para fazer oferendas para esse acontecimento. Uma pessoa veio para ele

⁶ O sistema de adivinhação do Ifá foi proclamado em 20 de abril de 2006 uma das Obras Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade pela UNESCO.

⁷ *Bàbáláwo yorùbá*, filho do falecido *Bàbáláwo Bábàlòlá Ifátóògùn Adébóyè*. Ver maiores informações na seção reservada aos informantes.

e se apresentou como *Ọrọ*. Ele falou que era *ọmọ awo*, ou seja, um aprendiz do Ifá, desejando se aperfeiçoar na escola do adivinho. Após um período, *Ọrúnmìlà* percebeu que tinha bastantes coisas que ele não sabia e que aprendeu com seu novo aluno. No dia da despedida do *ọmọ awo*, ele perguntou para este o lugar onde ele poderia encontrá-lo se precisasse dos seus serviços. *Ọrọ* respondeu a *Ọrúnmìlà* que ele não podia conhecer sua moradia, mas que ele ia aparecer a qualquer momento que *Ọrúnmìlà* precisasse dele. Isso deixou *Ọrúnmìlà* confuso. E realmente, cada vez que precisava falar com *Ọrọ*, este lhe aparecia. Todas as tentativas de *Ọrúnmìlà* para conhecer onde *Ọrọ* morava não deram certo. Ele chegou à conclusão de que *Ọrọ* não tinha casa. Quando precisamos dele, quando pensamos nele, ele aparece: *Ọrọ ò n'ílẹ̀*, ou seja, *Ọrọ não tem casa*.

Quanto à memória (*iye*), ela aparece em dois *odù*: *Ọsẹ irosun* e *Ọbara Ìwòrì* ou *Ọbara Ìkòsì*. No primeiro, conta-se a história que chegou um momento em que *Ọrúnmìlà* começou a sentir um vazio na sua mente, dificuldades de lembrar algumas coisas. Ele foi consultar Ifá. Foi naquele momento que apareceu *Ọsẹ irosun* e foi recomendado a preparação de uma bebida, a bebida de *isẹkẹtẹ* à qual foi acrescentada *iyerosun*. *Ọrúnmìlà* bebeu essa poção e a sua memória voltou. Quanto a *Ọbara Ìwòrì* ou *Ọbara Ìkòsì*, segundo o adivinho, ele é tido como o principal *odù* responsável ou encarregado de informações a respeito da memória. Na segunda narrativa mitológica, *Ọrúnmìlà*, ao preparar-se para uma batalha, foi avisado que precisava tomar uma poção de vez em quando no campo batalha para *Ọbara Ìkòsì* não levar embora a sua memória. Em ambos os signos divinatórios, trata-se de uma bebida especial que ajuda a recuperar a memória ou a prevenir a perda dela.

Nessas sociedades, como em muitas outras, falar bem é fazer prova de boa educação, de cultura. E entre essa arte de falar se encontra, fundamentalmente, o ato da palavra carregada de memória correspondente a *oríkì*, é a ele que dirigimos nosso estudo no próximo capítulo.

ORÍKÌ: UMA ARTE VERBAL YORÙBÁ

*bi a ba mọ ibiti a ti mbọ, a o le mọ ibi a nlọ*⁸

Neste segundo capítulo, apresentamos propostas de definição do *oríkì* yorùbá, uma arte verbal que possui características bastante específicas do ponto de vista dos papéis desempenhados dentro da sociedade. Porém, para tal intento, antes de tudo, faz-se necessário expor a noção de pessoa e de comunidade nos *yorùbá*, apresentar alguns exemplos de *oríkì*, sua tradução e alguns apontamentos a respeito de cada um deles. A ideia aqui é abrir caminho para a passagem dessa arte da palavra, de suas origens africanas a algumas expressões que se manifestam na América Latina, especialmente no Brasil.

A noção de pessoa e comunidade em algumas culturas africanas

O individualismo ocidental moderno encontra seu fundamento no cartesianismo, para o qual a identidade se articula em torno da racionalidade do indivíduo. Assim, a fórmula lapidar de Descartes, “cogito ergo sum”, “penso logo sou”, sublinharia, sem dúvida, a singularidade e o caráter único desse indivíduo que fundamenta sua identidade ou pessoa na sua capacidade, ou melhor, na sua faculdade. Por sua vez, em alguns povos zulu e bantu da África central e austral costuma-se dizer *Umntu ngomuntu ngabantu*, ou seja, um indivíduo é um indivíduo graças aos outros indivíduos. Nesses mesmos povos encontramos o conceito de “Ubuntu”, que significa humanidade, gentileza, compaixão, respeito e cuidado pelos outros. A falta de respeito e compaixão para com os outros é considerada uma falta de humanidade ou ubuntu e, deste modo, uma pessoa que não faz prova de ubuntu não poderia ser considerada como um ser humano pleno. Na concepção ubuntu, é antes de tudo a existência dos outros na

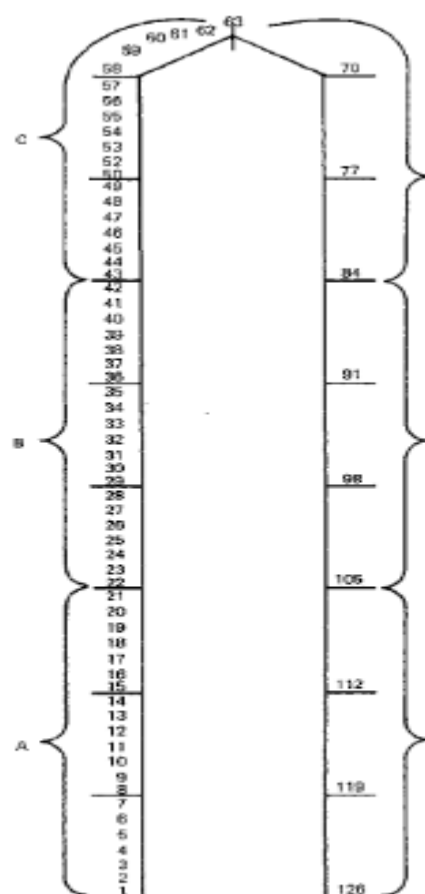
⁸ Se não sabemos de onde vimos, não podemos saber para onde vamos (Tradução nossa)

comunidade que fornece ao indivíduo o solo fértil no qual ele pode exercer sua responsabilidade. É da principal responsabilidade da família e da comunidade a aquisição dos valores da humildade pelo indivíduo. No ubuntu, a responsabilidade está na relação do indivíduo com seu vizinho dentro da comunidade, é levar em consideração as preocupações dos demais em relação às nossas.

Já, para os bambara de Mali, segundo nos informa Bâ (1981), a expressão “*maa kamaayakaca a yerekono*” significa: “As pessoas da pessoa são múltiplas na pessoa”. Essa expressão mostra que esse povo concebe o ser humano múltiplo, ou seja, dentro do indivíduo existem vários aspectos ou dimensões que o compõem: a dimensão física, psíquica, espiritual, etc. Consoante o tradicionalista malinês, a dimensão física vai do período antes da concepção em que a criança vive em um suposto reino tranquilo e pacífico, denominado *benke-so*, seu nascimento, crescimento, a fase adulta, até a sua morte. Uma vez nascida, a criança fica nos cuidados da mãe até os dois anos e passa a ter uma certa autonomia a partir de três anos. Para Bâ, segundo as tradições Fula e Bambara:

[...] o ser humano não é uma unidade monocítica, limitada a seu corpo físico, mas sim um ser complexo habitado por uma multiplicidade em movimento permanente. Ele não se trata, portanto, de um ser estático, ou concluído. A pessoa humana, como a semente, evolui a partir de um capital primeiro, que é seu próprio potencial e que vai se desenvolvendo ao longo da fase ascendente de sua vida, em função do terreno e das circunstâncias encontradas. As forças liberadas por esta potencialidade estão em perpétuo movimento, assim como o próprio cosmos (HAMPATÉ BÂ, 1981, p. 3).

Muitas sociedades africanas têm processos iniciáticos que objetivam, entre outras metas, formar, preparar, construir, solidificar a vida humana para servir à comunidade. Entre os bambara, cada etapa da vida corresponde a um certo tipo de iniciação. Para Hampaté Bâ, que foi discípulo do Cheikh Tierno Bokar (1875-1940) o grande mestre de Bandiagara, são dezoito fases, nove ascendentes e nove descendentes, sendo cada fase composta de sete períodos de um ano. Segue abaixo o esquema das etapas de vida humana dentro da comunidade bambara.



Esquema das etapas da vida humana, de acordo com Tierno Bokar.

Figura 1: Esquema das etapas da vida humana, de acordo com Tierno Bokar⁹

Para os Akan de Gana, que se encontram nos territórios de Gana e de Costa do Marfim, as máximas: *duo baakonnyekwae*, isto é, (uma árvore não faz ou constitui uma floresta) e *onipannye abe na ne boabyia ne ho*, (que significa que uma pessoa não é uma palmeira que deveria ser autocompleta ou autossuficiente), dizem bastante sobre como a noção de pessoa é entendida nessa comunidade. Elas ilustram o contrato social existente entre o indivíduo e o seu grupo. O povo Akan também é conhecido pelas suas habilidades em tecelagem na qual usam os símbolos Adinkra. Essas estampas carregam mensagens evocativas que transmitem valores sociais, a sabedoria tradicional, aspectos da vida e do ambiente. A adinkra sankofa é um dos símbolos que

⁹ Cf..HAMPATÉ BÂ, 1981, p.3

se enquadra bastante com uma das propostas da presente pesquisa. O Sankofa, é um pássaro mítico, com a cabeça virada para trás, o bico muitas vezes segurando uma semente. Este uso de um animal caracterizado pelo seu voo no ar, simbólico da progressão, evolução e dominação dos problemas, coloca a necessidade de recorrer ao passado, à história, para a jornada terrestre. Os desafios da prosperidade, bem-estar e realização humana seriam, portanto, inextricáveis de sua relação com o passado. É o passado que indicará o rumo do futuro. Neste aspecto, a memória passada é o impulso e a direção de uma coletividade a seu futuro, mais que suas projeções. Na próxima subseção, apresentamos a noção de pessoa tal como ela é concebida pelo *yorùbá*.



Figura 2: Adinkra Sankofa: símbolo do povo Akan¹⁰

Os *fon* na República do Benim usam a palavra *gbètó*, sendo *gbè* “o mundo”, “o universo”, “a vida” e *tó* “pai”, para se referir ao “pai do universo”. O que significa literalmente o pai da vida ou do mundo. Entram na composição de *gbètó*, *agbaza* (corpo), *ye* (sombra), *se* (responsável pelo destino). O *fonnu* (aquele que é fon) nasce dentro de uma estrutura familiar chamada (*huindo*), que por sua vez pertence a uma comunidade ou coletividade (*hinnu*), ou seja, um conjunto de determinadas famílias que se reagrupam em torno de uma ancestralidade comum. Para o povo fon, o ser humano e a natureza são de uma importância capital na vida do próprio ser humano, da

¹⁰ Disponível em: <<https://sankofacollaborative.org/>>. Acesso em: 27 jul. 2019.

sociedade. Por meio da sentença *xó wè nyí gbèto*, significando “a palavra falada é que faz o homem”, ela recebe um estatuto que lhe coloca em uma posição elevada. Por meio dela, estabelece-se uma distinção social entre aqueles que não somente sabem honrar sua palavra, falar quando isso se faz necessário, mas também distinguir-nos dos animais, de objetos, etc. Estes são escolhidos como símbolos por cada rei seguindo um lema que veicula mensagens fortes para seus adversários ou inimigos. Ao assumir o trono, o novo monarca pode passar a ser chamado por um outro nome que entra nos seus panegíricos. Assim, o rei Guézo (1818-1858), por exemplo, emprega duas imagens diferentes em resposta a questões relativas à política interna e externa do seu reino. A primeira, uma jarra furada se torna um convite para cada um dos filhos da nação tapar os buracos com seu dedo, permitindo-a assim reter água. Enquanto face aos invasores europeus ou os outros reinos inimigos, ele usa a imagem de um poderoso búfalo que nada pode deter. O príncipe Kondo (1889-1894) escolhe o nome Gbèhinazin, ou seja, o mundo segura o ovo (azin) que a terra deseja. Os símbolos do soberano são um tubarão destruidor de caravelas e o ovo. Vale mencionar que os tecidos reais, pinturas nos muros de palácios, as coroas, os objetos de decoração são todos personalizados segundo os gostos e as vontades do reinante. São bastante fascinantes e interessantes os atos performativos das artes verbais, as danças de homenagem festivas ou nas campanhas de guerras.

A imagem abaixo mostra símbolos de alguns reis fon de Danxomè, um dos reinos mais poderosos do Benim.

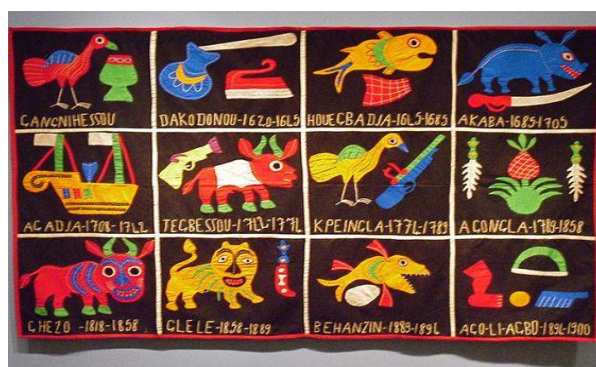


Figura 3: símbolos de alguns monarcas do reino de Danxomè ¹¹

¹¹ Disponível em: <<https://www.pinterest.ca/pin/590604938604434580/>>. Acesso em: 27 jul. 2019

Abọ ọrọ ní a sọ fún Ọmọlúàbí¹²: o caso yorùbá

Encontramos uma abordagem pertinente a respeito da composição da personalidade humana nos yorùbá em Abimbọla (1981) para quem *èmi* (alma), *orí* (a cabeça interna) e *ẹsẹ* (pernas) são os elementos constitutivos. Consoante Lawal (2012) o corpus literário do Ifá contém narrativas sobre a história e mitos da origem do cosmos e vários outros aspectos da cultura material yorùbá. Ainda para o professor e pesquisador em História de Arte, *Eniyan* (pessoa em yorùbá) é uma abreviatura de “*Awon ti a yan lati lo tun ile ayé ẹ*”, ou seja, aqueles que foram escolhidos para ir melhorar a vida na terra. Ela é composta por *ara* e *ẹmi*, respectivamente o corpo e a alma/espírito. Os yorùbá acreditam na vida predestinada e na reencarnação. *Orí*, termo usado para se referir à cabeça (*Orí inu* é a cabeça interna e *orí odè* a cabeça externa onde temos os olhos, o nariz, a boca, etc) que é escolhida no *òrun* (parte celeste, morada de *Ọlórún* tida como “a casa” para onde volta o ser humano ao terminar sua estada na terra, no *ayé*) é considerado como uma divindade que convém cultuar regularmente para ter uma vida bem sucedida. Inúmeras produções cinematográficas da nollywood – indústria cinematográfica encarregada da produção e difusão de filmes nigerianos – testemunham o valor atribuído a *orí* pelos yorùbá. Aqui mencionaremos somente dois, *Agbere Oju* e *Apere Orí*, mostrando sucintamente as diferentes abordagens do conceito.

*Agbere Oju*¹³ é um filme produzido por Bayowa Films & Music International em duas partes. Um clássico dentre as produções filmográficas yorùbá pelos rituais, pela cena de exílio do príncipe Adekọla, pelas espetaculares encantações, *Agbere Oju* também se destaca pelos atos performativos dos dois adivinhos que aparecem em cena em diferentes momentos, e pela transmissão de mensagens de valor filosófico e sociocultural. Ele ilustra bem a importância do *orí* e a da palavra falada, proferida. O elenco é composto por famosos atores tais como Peter Fatomilọla, Toyin Ọladiran (Abẹni Agbon) Muyideen Ọladapo, Murphy Afọlabi, Ganiu Nafiu, o falecido Fasasi Ọlabankewin, Ibrahim Chatta, entre outros.

¹² Meia palavra basta para o indivíduo de boa índole (Tradução nossa)

¹³ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=onPIMepWxHM>> (part.1) e <https://www.youtube.com/watch?v=YNVC_P2nGro> (part.2) Acesso em: 15 de jan. de 2017

O filme conta de um lado a história do vaidoso rei (Kọla Oyewo) de Alọbamaja que vai acabar sendo capturado, escravizado e até perder sua vida pelo fato de não ter ouvido as recomendações da adivinhação do Awo Fatoki (Peter Fatomilola). Trata-se de ele ir procurar e trazer de volta seu sobrinho (Adekọla Tijani) que ele havia mandado embora injustamente, seguindo as denúncias de um conselheiro. Segundo este, o sobrinho estava tramando a morte do rei junto com sua rainha favorita (Ronke Oshodi) dele. A segunda parte mostra a história do filho Ladeni (Saheed Osupa) desse rei que, partindo de sua situação de escravo – músico, passa a casar-se com a rica comerciante da aldeia Abẹni (Seri Ilerika) que manda-o embora de um dia para o outro porque ele fica repetindo: *orí wo bi're ko gbẹ mi de* (orí procure um lugar bom para me levar) / *ẹsẹ wo bi're ko si mi re* (meus pés procuram um lugar bom para me levar) / *ibi orí o gbẹ suwon ju ibi mo wa yii lọ* (se tiver um lugar melhor que onde estou agora para o meu orí) / *ẹsẹ mi ma salai gbẹ mi de bẹ* (que os meus pés não deixem de me levar para lá).

Abẹni fica com raiva de Ladeni porque ao lado dela ele tem tudo o que precisa. Ela é bonita, rica e mãe de uma menina que ela teve com ele. Nas suas errâncias, ele chega numa aldeia que lhe recebe de braços abertos. Ifá tinha predito ao povo a chegada de um estrangeiro que se tornaria o rei. No dia da coroação, Abẹni vai para o palácio homenagear o novo rei e se depara com o marido dela que ela achava desaparecido para sempre sentado no trono. Após desvelar sua identidade e perdoar a sua esposa, Ladeni entoia uma canção que a plateia retoma: *E wa wo ibi orí gbẹ mi de ooo eeee* (Venham ver onde orí me trouxe) / *E wa wo ibi orí gbẹ mi de ooo aaaa* (Venham ver onde [meu] orí me trouxe) / *Un o ma mo pe mo ma de'le yii* (eu não sabia Em *Apere Ori*¹⁴, o personagem Oyekanmi (Ibrahim Chatta), no meio de sua viagem, para no intuito de descansar e começa a reclamar da vida. Na sequência, aparece um velho vestido de branco e segurando um bastão bem cumprido, e inicia-se um diálogo entre eles: Oyekanmi: *Bàbá, ọrọ yin ò ye mi. Àmọ se kòsì ọnà abayọ fùn gbogbo láàlá mi nì?* (Baba, eu não lhe entendo. Não tem nenhuma solução a todos os meus problemas?) / Bàbá: *B'orí ba s'ọdẹ n'igbo a da bi pe kò lè d'ẹran pa, b'ẹlẹda ba dànmọ àgbẹ a da bi pe kò m'ebe kọ re. Arakunrin, o ti de aye rẹ, tẹ s'iwaju.* (Quando o caçador tem problema com o seu orí, parece que ele não sabe caçar mais, quando o lavrador

¹⁴ Disponível <<https://www.youtube.com/watch?v=Pj6vBbVEJKw>> Acesso em: 22 mai. 2018

tem problema como o seu criador, ele não sabe mais lavrar bem a terra. Moço, você ainda não chegou ao seu destino, siga em frente).

Nessa conversa, o velho parece sugerir indiretamente para o jovem lavrador consultar o seu *orí* para saber o que está acontecendo na vida dele. Ele chega a uma aldeia e acaba seduzindo a princesa Fadeşewa (Bisi Komolafe) que o prefere a Ojo (Segun Faşeyitan), filho de uma das autoridades, o Aborę (Fasasi Olabankewin). *Apere Ori*, produzido em 2011 por Jim T World Of Entertainment, mostra as tribulações de um jovem de condições humildes que, à procura de melhoria, passa por situações difíceis em que ele quase perde a vida quando agredido por Ojo e sua quadrilha. O filme termina tragicamente com a morte da Fadeşewa, do seu pai o Kabiesi (Yinka Quadri), a condenação de Ojo e do Aborę e a liberação de prisão de Oyekanmi.

Retratados em filmes, na literatura e em diversas outras manifestações artísticas, os versos de Ifá sempre trazem exemplos da relevância do *orí*. Um outro caso é o poema *Ejì-Oye* retirado de Abimbola (1981). Nele, o adivinho *Akápò* pede ajuda para *Òrúnmilà* que manda ele consultar *Èşù*. Este, por sua vez, o aconselha a confessar seus problemas ao seu *orí*. Diante das realizações de tudo o que ele desejava, *Akápò* reconhece o poder do *orí* e decide, de aí por diante, sempre submeter suas dificuldades ao seu *orí*.

1. Olóòótó tí ń bẹ láyẹ ò pógún
(Verdadeiros homens não são mais que vinte na Terra)
2. Şikàşiká ibẹ wọn ọ mọ níwọn ẹgbẹfà
(Maus homens são mais que mil duzentos)
3. Ọjọ ẹsan ò lọ tíті
(O dia do retorno não está longe)
4. Kò jẹ kọràn dun ni
(É por isto que não estamos ofendidos)
5. A díá fun ọràn gbogbo tí ń dun Akápò
(Ifá foi consultado sobre todas as coisas que preocupavam um babalaô)
6. Bẹẹ ni wọn ò dun 'Fá
(Mas que não preocupavam Ifá)
7. Ọràn owó ń dun Akápò
(Akápò tinha problema de dinheiro)
8. Ọràn obìnrín ń dun Akápò
(Akápò tinha problema para se casar)
9. Ọràn ọmọ -bíbí ń dun Akápò
(O babalaô tinha problema para ter filhos)
10. Akápò wáá lọ sọ fún Ọrúnmilà
(Ele foi informar Ọrúnmilà)
11. O ní gbogbo ire gbogbo ni òun ń wá

(Ele disse que estava procurando todas as coisas boas da vida)

12. Òrúnmílà ní kí Akápò ó lo so fún Èṣù

(Òrúnmílà mandou o babalaô fazer suas queixas a Èṣù)

13. Èṣù ní gbogbo ọ̀ràn tí ń dun iwọ akápò yí

(Mas Èṣù disse para Akápò que todos seus problemas)

14. Kò dun Ifá

(Não preocupavam Ifá)

15. Èṣù ní iwọ Akápò

(Èṣù então avisou o babalaô assim:)

16. Oríi rẹ ni kí o lọ rò fún

("Você babalaô, vá queixar com seu Orí")

17. Nígbà tí Akápò ẹ bẹẹ tán

(Quando o Akápò fez como lhe tinha sido ordenado)

18. Ọ̀ràan rẹẹ wáá bẹrẹ sí í dára

(Sua vida começou a ser boa)

19. Ijó ni Akápò ń jó

(Ele começou a dançar)

20. Ayọ ní ń yọ

(Ele começou a regozijar-se)

21. Ó ń yin àwon awoo rẹ

(Ele ficou louvando os seus sacerdotes de Ifá)

22. Àwon awoo rẹ ń yin Ifá

(E os sacerdotes ficaram louvando Ifá)

23. O ní bẹẹ gégé

(Ele disse: "Isto foi exatamente)

24. Ni àwon awo oún wí ...

(O que os sacerdotes de Ifá haviam previsto)

25. Njé, ohun gbogbo t'ó bá ń dùn mí

(Então, todas as coisas que me preocupam)

26. Ng ó máa rò f'óríi mi

(Eu as revelarei para meu Orí)

27. Orí ẹni ni alágbọ̀ràndùn

(O Orí de uma pessoa é seu simpatizante)

28. Oríi, mi là mí o,

(Meu Orí, salve-me)

29. Iwo lalágbòràndùn

(Você é meu simpatizante) (ABIMBOLA, 1981, p. 12)

No mesmo sentido, o poema a seguir, retirado do *odù* Ògúndá Méjì, de Abimbola (1981), mostra a primazia do *orí* sobre os demais *òrìṣà*, sendo este responsável pela vida, segurança e abundância coletiva.

1. Orí, pèlẹ

(Orí, eu saúdo você)

2. Atètẹ níran.

(Você, aquele que sempre lembra de nós)

3. Atètẹ gbe ni kòòṣà

(Você, quem salva o homem antes de qualquer Òrìṣà)

4. Kò sóòṣà tíí dá níí gbẹ

(Nenhum dos nossos Òrìṣà pode salvar a gente)

5. Lẹ́yín orí ẹni

(Sem o consentimento de seu Orí)

6. Orí, pèlẹ
(Orí, eu saúdo você)
7. Orí àbiyè
(Você, que permite que as crianças nasçam vivas)
8. Èni orí bá gbẹbọọ rẹ
(Aquele cujo sacrifício é aceito por seu Orí)
9. Kó yò sẹsẹ
(Que se alegre abundantemente.) (ABIMBOLA, 1981, p. 11)

Esse *oríkì* de *orí* justifica a sua importância em proteger e se preocupar por cada pessoa. Por isso, ele prevalece sobre os demais *òrìṣà* aos quais as religiões tradicionais yorùbá prestam cultos sob a autoridade de homens e mulheres que são, como a maioria dos povos africanos, fortemente ligados à tradição oral. Sobre esses, Lawal (2012)¹⁵, na sua participação no simpósio sobre *Conexões Estelares: Explorações na Astronomia Cultural*, afirma o seguinte:

As in other parts of Africa, the Yoruba have astronomers and astrologers called *ọjọgbon*. These are philosophers, *aworawọ*, star readers, *adahunṣe*, occultists. They are professional diviners revered as keepers of Yoruba divination narratives called *odu Ifá*, comprising creation stories, details of time honored rituals, quasihistorical accounts, often sited to relate the past to the present; in an attempt to predict or solve problems. (LAWAL, 2012, 05:05-05:54)¹⁶

Embora a fala do historiador yorùbá apresente atribuições interessantíssimas no tocante às qualidades e funções desses homens e mulheres excepcionais, elas estão longe de ser abrangentes. Eles, o *bàbáláwo* e a *iyánifà*, seguem uma formação rigorosamente baseada na oralidade, de caráter multidisciplinar e transdisciplinar, com uma capacidade enciclopédica de reter e transmitir os conhecimentos. Os preparativos começam muito cedo, dentro da barriga da mãe, e acabam com a morte do aprendiz. Ao longo de sua formação, eles passam por estágios, etapas, avaliações, testes, ritos de passagem. Na maioria dos casos, trata-se de funções hereditárias, confirmadas pela

¹⁵ Essa citação do Prof. Babatunde Lawal é retirada da sua participação no Simpósio sobre Conexões Estelares: Explorações na Astronomia Cultural, realizada no dia 20 de outubro de 2012, no Teatro Rasmuson do Museu Nacional do Índio Americano, em Washington, DC. A fala dele foi sobre *Uma grande calabaça com duas metades: A Visão do Cosmos dos Yoruba*. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=FCkhZZP3HfQ> > Acesso em: 25 mar. 2018.

¹⁶ Como em outras partes da África, os yorùbá têm astrônomos e astrólogos chamados *ọjọgbon*. Esses são filósofos, *aworawọ*, leitores de estrelas, *adahunṣe*, ocultistas. Eles são adivinhos profissionais reverenciados como guardiões das narrativas de adivinhação yorùbá chamadas *odu Ifá*, compreendendo histórias da criação, detalhes de rituais consagrados ao tempo, relatos quase históricos, muitas vezes localizados para relacionar o passado ao presente; na tentativa de prever ou resolver problemas. (Tradução nossa)

adivinhação. Eles fazem prova de uma grande probidade, e de uma ética exemplar. Eles são guardiões não somente de um corpo literário gigantesco de narrativas extraordinariamente estruturadas, de códigos de condutas sociais em harmonia com a natureza. Eles são por excelência conhecedores de *oríkì* que recitam com maestria em diferentes ocasiões, seja no ato performativo da adivinhação, seja em momentos recreativos ou festivos. Os “serviços” deles eram diariamente solicitados antes ou depois de qualquer ação. Mas, hoje em dia, com a forte presença de religiões estrangeiras, com os grandes avanços de “ciências” que adquiriram meios modernos, sofisticados e tecnológicos, eles são relegados para o segundo plano. Há um outro conceito capital que influencia bastante o comportamento dos *yorùbá* entre eles e em qualquer lugar onde estejam, *Ọmọlúàbí*.

Ọmọlúàbí é uma noção filosófica e sociocultural que descreve um indivíduo de boa índole. É um conjunto de códigos ou traços socialmente admitidos. Uma pessoa qualificada assim faz sempre prova de *ìwàpẹ̀lẹ̀*, sendo *ìwà* o comportamento, o caráter ou a existência; *pẹ̀lẹ̀* é manso, tranquilo; portanto, o *ìwàpẹ̀lẹ̀* é considerado como um conjunto de virtudes, de valores, a base da conduta moral na cultura *yorùbá*. Os princípios mais fundamentais que um *ọmọlúàbí* deve observar são: *ọrọ sisọ* (o jeito de falar dando valor ao respeito, jogos de palavras, uso de provérbios, etc), *Ìtẹríba* (Respeito), *Inú Rere* (Boa índole, querendo o bem dos demais), *Otító* (Verdade), *Ìwà* (Comportamento), *Akinkánjú* (Coragem), *Iṣẹ* (ser trabalhador), *Ọpọlọ Pipe* (Boa inteligência). A seguir, destacamos um poema que enfatiza o papel do *ìwà* na sociedade.

Tójú ìwà rẹ, ọré mi;
(Cuide do seu comportamento, meu amigo)
Ọlá a má ọì lọ n'ílẹ ẹni'
(a riqueza pode acabar)
Ẹwà a sì ma ọì l'ára ènià
(A beleza pode desaparecer)
Olówó òní n' d'olòṣì b'ó d'ọlẹ
(O rico de hoje pode terminar pobre amanhã,)
Òkun l'ọlẹ; òkun n'igbi ọrọ
(A riqueza é como o oceano, o oceano é como a profundidade da riqueza)
Gbogbo wọn ló n'í lọ n'ílẹ ẹni;
(Todos partem)
Sùgbọn ìwà nì mbá nì dé sare'e

(Mas somente o caráter segue a gente até o túmulo)
 Owó kò jẹ nkan fún ni,
 (o dinheiro não é nada)
 Ìwà l'ẹwà ọmọ ènià.
 (o caráter é a beleza do ser humano)
 Bì o lówó bì o kò n'íwà níkọ?
 (E se você for rico sem nenhum princípio moral?)
 Tani jẹ f'inú tán ẹ bá s'ohun rere?
 (Quem vai confiar em você por uma causa nobre?)
 Tàbí kí o jẹ obìnrin rògbòdò;
 (Ou se você for uma mulher muito bonita;)
 Tí o bá jìnà s'ìwà tí ẹdà rífé,
 (e longe do caráter que seu criador lhe deu,)
 Tani jẹ fẹ ọ s'ílẹ bí aya?
 (Quem vai se casar com você?)
 Tàbí kí o jẹ oníjìbítì ènià;
 (Ou se você é um vigarista;)
 Bì o tilẹ ọmọ iwé àmòdájú,
 (Mesmo quando você é altamente instruído)
 Tani jẹ gbé'sé ajé fún ọ ẹ?
 (Quem vai lhe confiar seu negócio?)
 Tójú iwà ẹ, ọré mí,
 (Cuide do seu caráter, meu amigo,)
 Ìwà kò sí, èkọ dègbé;
 (Na ausência de caráter, a educação é fútil,)
 Gbogbo ayé ní 'nfẹ 'ní t'ó jẹ rere.
 (Todo mundo ama uma pessoa que é boa.)¹⁷

Nesse poema que consta no seu livro *Alawiye* publicado em 1943 pela editora Longman Nigeria e que milhares de alunos decoraram no seu percurso, Joseph Folahan Odunjo (1904-1980) nos informa que, *ìwà* fazendo parte da nossa essência, é vital cuidarmos bem do nosso comportamento dentro da sociedade constantemente. Para viver em harmonia com a natureza e na sociedade em que estamos, é urgente que revejamos a nossa atitude a cada instante. As circunstâncias da vida podem levar a ser rico ou pobre dependendo do *ìwà*. *Alawiye* é um dos materiais didáticos pioneiros do ensino de língua e cultura *yorùbá* exclusivamente escrito na língua. Vejamos em sequência um outro texto da mesma autoria que aponta como o trabalho pode se tornar uma solução contra a pobreza. É interessante ver ou ouvir o jogo de palavras entre *ìşé* e *ìşé* que nos lembram as sutilezas de uma língua tonal que é o *yorùbá*. As pessoas procuram fazer do trabalho o seu aliado porque ele permite lutar contra a necessidade, adquirir uma certa autonomia. Quem não trabalha não é bem visto. O trabalho é uma

¹⁷ Disponível em: < <https://www.theyorubablog.com/toju-iwa-re-ore-mi-oro-orin-lati-iwe-oloogbe-oloye-j-f-odunjo-my-friend-care-for-your-character/> > Acesso em: 27 jul. 2019 (Tradução nossa)

outra forma de comunicação com a natureza favorecendo sua transformação. Existe uma certa solidariedade no que diz respeito ao trabalho agrícola. Solidariedade em forma circular ou cada um por vez. Durante as obras, momentos de confraternização, canções são entoadas e cantadas para animar a assembleia. Quem recebe ajuda dos membros da sua comunidade geralmente cuida da alimentação do grupo, do mesmo modo, deve estar pronto para participar da próxima campanha para outra pessoa.

1. Iṣé ni òògùn iṣé
(O trabalho é o remédio para a pobreza)
2. Múra sí isé rẹ òrèè mi
(Trabalhe duro, meu amigo)
3. Iṣé ni a fi í dì ẹni giga
(é com seu trabalho que você se torna alguém)
4. Bí a kò bá rẹni fẹyìn tì
(Se você não tem ninguém com quem contar)
5. Bí ọlẹ là á rí
(você é considerado um preguiçoso)
6. Bí a kò rẹni gbékèlé
(Se não temos ninguém para nos apoiar)
7. À a tera mò iṣé ẹni
(só nos resta trabalhar mais duro)
8. Ìyá rẹ lè lówó lọwọ
(Sua mãe pode ser rica)
9. Bàbá rẹ lè lẹṣin léèkàn
(Seu pai pode possuir vários cavalos)
10. Bí o bá gbójú lé wọn
(Se você confiar neles)
11. O tẹ tán nì mo sọ fún ọ
(Você vai se decepcionar, eu te digo)
12. Ohun tí a kò bá jìyà fún
(Aquilo para o qual você não trabalhou duro para ganhar)
13. Kìí lè pẹ lówó
(não pode durar na sua mão)
14. Ohun tí a bá f'arà ṣiṣé fún
(Aquilo para o qual você se esforçou muito)
15. Níí pẹ lówó ẹni
(Normalmente dura)
16. Apá lará, Ìgùnpá niyekan
(Trabalhe duro e conte sobre você mesmo)
17. Bí ayé n fẹ ọ lónìí
(Se o mundo te ama hoje)
19. Bí ò bá lówó lówó
(Se você tem dinheiro)
20. Ayé á máa fẹ ọ lola
(O mundo vai te amar amanhã)
21. Tàbí tí o bá wà ní ipo àtàtá
(ou se você está numa posição importante)
22. Ayé á máa yẹ ọ si tẹrin-tẹrin
(O mundo vai te celebrar com sorrisos)
23. Jé kí o dì ẹni ti n ráàgó

(Espere você ficar pobre)
 24. Kí o rí báyé ti i yimú sí ọ
 (para ver como o mundo vai fazer careta para você)
 25. Èkó sì tún n sọ ni í d'ògá
 (A educação também eleva a pessoa a posições mais altas)
 26. Múra kí o kọ dára dára
 (Certifique-se de adquiri-la bem)
 27. Bí o sì rí ọpọ èniyàn
 (E se você vê muitas pessoas)
 28. Tí wọn n fi ẹkọ ẹ èrín rín
 (Zombando da educação com risos)
 29. Dákun má ẹ f'arà wé wọn
 (Por favor, não as imite)
 30. Ìyà n bọ fún ọmọ tí kò gbón
 (A criança sem juízo vai sofrer)
 31. Ẹkún n bẹ fún ọmọ tó n sá kiri
 (A criança evasiva vai chorar)
 32. Má f'òwúrọ ẹrẹ ọrẹè mi
 (Não brinque com sua juventude, meu amigo)
 33. Múra ẹ́sẹ ọjọ n lọ
 (Trabalhe duro; o tempo está passando) ¹⁸

O autor convida-nos a ver no trabalho, assim como na educação, uma solução à miséria, à pobreza e à inépcia perante o bem comum coletivo. Temos de comprometer-nos com o nosso trabalho, pois é o meio pelo qual conseguimos ser pessoas realizadas ou realizar o que quisermos. Do mesmo modo, o trabalho é uma forma de conseguirmos o reconhecimento e o respeito dentro da sociedade. Para isso, temos que fazer do tempo o nosso aliado. O trabalho serve para a emancipação do indivíduo, integrando-o à sociedade, tornando-o útil e importante dentro dela. A prosperidade pessoal, reverbera, deste modo, também na prosperidade coletiva.

Oríkì: fundamento yorùbá da oralidade ancestral

Jean Derive (2008), estudioso da literatura oral africana, faz a seguinte afirmação sobre a relação entre oralidade e comunidade:

“L’oralité apparaît comme une véritable modalité de civilisation par laquelle certaines sociétés tentent d’assurer la pérennité d’un patrimoine verbal ressenti

¹⁸ Texto disponível em: <https://www.goodbooksafrica.com/2014/08/ise-ni-ogun-se-alawiye-by-j-f-odunjo.html?showcomment=1536777602885>. Acesso 23 mai. 2019. (Tradução nossa)

comme un élément essentiel de ce qui fonde leur conscience identitaire et leur cohésion communautaire”¹⁹ (DERIVE, 2008, p.17).

Deste modo, as tradições orais *yorùbá* e as de alguns países da América Latina encontram semelhanças em vários pontos. Falar de *oríkì*, nas esferas religiosa e literária no Brasil, em Cuba, no Peru e na Colômbia, por exemplo, não é um assunto novo. Acreditamos que por ser uma prática cultural milenar e depósito da memória coletiva e comunitária, sua presença no Brasil deveria coincidir com a chegada dos africanos ao Brasil. Pierre Fatumbi Verger e Antonio Risério foram, entre outros, os que se interessaram pelos *oríkì* sob perspectivas diferentes. O primeiro, etnógrafo e fotógrafo, chegou ao Brasil em 1946. Apaixonando-se pela Bahia, morou na cidade de Salvador até sua morte. Ele permanece como um dos maiores pesquisadores da cultura e religião afro-brasileira com uma vasta obra.

Em *Notas sobre o culto aos orixás e voduns*, publicado em 1957, Fatumbi traz uma farta documentação referente aos orixás, ilustrada por fotografias. O texto oferece uma ampla discussão acerca da literatura existente sobre o assunto, além de apresentar, como tema principal, informações detalhadas sobre os orixás e uma grande quantidade de textos sagrados e cantigas referentes a cada um, recolhidos em uma longa pesquisa de campo em lugares distintos na Bahia, no Benim e na Nigéria (Salvador, Kétou, Adja Wèrè, Lagos, Oşogbo, etc.). Para Verger: “O *oríkì* é uma forma de saudação, em que são enunciados os nomes gloriosos, as divisas, as louvações especiais ao Orişà, que exaltam seu poder e recordam fatos e proezas do ancestral divinizado (VERGER, 1999 p. 38).

As pesquisas de Verger pautadas de imagens inéditas mostram uma conexão entre as práticas religiosas, cantigas interligadas entre elas. A seguir, trazemos, retirado da obra, quatro *oríkì* de *Ọşun* e de *Ọya* de quatro lugares diferentes.

Oríkì Ọşun (Oşogbo)

1. Iyalode agbagbagiri ti nla gede
(Iyalode, muito gorda, que fende as vagas)
2. A ki nla ọrọ gbomi

¹⁹ A oralidade aparece como uma verdadeira modalidade de civilização pela qual algumas sociedades tentam assegurar a durabilidade de um patrimônio verbal sentido como um elemento essencial daquilo que cria sua consciência identitária e sua coesão comunitária. (Tradução Nossa)

- (Ela, cuja grande palavra saúda a água)
3. A(wa) pe nşẹ ọgbọn (i)lu l(i) Okiti Ẹfọn
(Nós a chamamos e ela responde com sabedoria na cidade de Okiti)
4. A ba (ẹ)ni şe yi onişegun o mò
(Ela faz por qualquer um aquilo que o médico não faz)
5. Oşa ti r(i) omi tutu ti fi nwo arun
(Orişa que cura a doença com água fria)
6. B(i) o bá wo arun f(un) ọlọ (ọ)mọ tan má gba eje l(i) ọwọ rẹ
(Se ela cura a criança, ela não apresenta a conta ao pai.)
7. Awa to ba jaiye má jaya lolo
(Podemos permanecer no mundo sem temor)
8. Iworo t(i) ohun l(i) edan orí rẹ
(Iwori, pássaro que traz uma pluma brilhante na cabeça)
9. Egún oni tẹ gbe mi na şe l(i) emi
(Antepassado, dono da cama, ajude-me para que eu faça (minha cama))
10. Iyalode a wo ọmọ ni o mò ba mi şe
(Iyalode que cura as crianças, ajude-me a ter um filho)
11. Obirin a dẹ gogori b(a) eyinbo sọrọ
(Mulher que abaixa a cabeça para falar com o europeu sem ser ouvida pelos outros.)
12. A tun ẹri ẹni ti o sunwọn şe
(Ela é testemunha da felicidade renovada de alguém)
13. Iya wa gbe mi nan şe l(i) emi
(Mãe, venha ajudar-me a ter um filho)
14. A şo ori buruku di ori re
(Ela diz à cabeça má que se torne cabeça boa)
15. Alasẹ tun şe a ki nla ọrọ gbomi
(O Alasẹ sauda novamente a água por meio de palavras grandiloquentes.)
16. T(i) Ọşun ni iyo şe iyo ni şe l(i) ẹnia kan
(Farei por Osun o que não faço por mais ninguém)
17. Ipẹn obirin a jó (ẹ)ni ma re
(Mulher poderosa, que queima alguém)
18. Ibi Ọşun nre ni o pe mi l(i) ọwọ
(Quando Ọşun vai embora, ela me chama e segura minha mão)
19. Obirin pala f(i) işan ni (o)jo ọmọ rẹ nja
(Mulher descontente no dia em que se filho briga)
20. O ba wọn pe ninu imọ
(Ela assiste ao discurso na companhia das pessoas)
21. Ọşun ma je mọ aiye o jó le l(i) eri
(Ọşun não consente que as coisas más do mundo recaiam sobre mim.)
22. A ba wọn lumọ (i)ka
(Com as pessoas, ela desvenda de onde vem a maldade)
23. Ala (a)gbo ọfẹ a bi ọmọ mu oyin
(Ela tem remédios gratuitos e dá de beber mel às crianças)
24. Otili l(i) owó adun ba sọrọ pọ
(Ela tem muito dinheiro e sua palavra é suave)
25. Iya Adisa ọlọsun kò mò gbagbe mi
(Mãe de Adisa ọlọsun, não se esqueça de mim)
26. A tẹle olọmọ má ya
(Ela segue aquele que tem filhos sem o deixar.)
27. Igbo nla o ni wá jẹ
(Grande floresta, onde há coisas para se comer)
28. Wọn pe ni Sokoto
(Chamaram-na em Sokoto)
29. Kosi (i)bi t(i) a(wa) gbe mò Ọşun p(e) o tobi l(i) ọba
(Não existe lugar onde não se conheça Ọşun, poderosa como rei)

30. Iya bale o s(e) awo se (i)şegun
(Iyabale faz coisas secretas e faz remédios)
31. O pe kọrọ ilu ka
(Ela percorre os recônditos da cidade)
32. Ala kọ (o)di ọwọ
(Ela recusa a falta de respeito)
33. O gb(a) ọse gb(a) ọla
(Ela se apropria do feriado, ela se apropria da riqueza)
34. O ni ra mò idẹ
(É uma freguesa dos mercadores de cobre)
35. O gbe (i)le nawọ ọla
(Ela fica em casa e estende a mão à riqueza)
36. O gbe odedẹ o ko ọmọ l(i) ede ti (ko) mo
(Ela permanece na galeria da casa e ensina às crianças aquilo que elas não sabem.)
37. Nitori iya l(i) o se gba ọda
(É devido à infelicidade que ela pega o bode castrado)
38. Nitori owó nitori ọmọ ni se gba niyanri
(É por causa do dinheiro e dos filhos que ela prega o legume niyanri)
(VERGER, 1999, p. 411)

Oriki Ọşun (Lagos)

1. Iba Ọşun
(Ọşun, inclino-me)
2. A wura olu
(Ela é dona do ouro) (VERGER, 1999, p. 419)

Oríki Ọya (Kétou)

1. Ọya ọlọkọ pupa
(Ọya, cujo marido é vermelho)
2. Gudu gudu s(e) oju bẹregede
(A valente que tem os olhos bravos)
3. A lu k(i) oju s(i) ọrun apinti
(Bate-se o tambor apinti com a superfície voltada para o céu) (VERGER, 1999, p. 405)

Oríki Ọya (Adja Wèrè)

1. Ọya aroju b(a) ọkọ ku
(Ọya, que morre corajosamente com seu marido)
2. Igbaro a ji gidi ogun
(Igbaro, ao acordar, pega um talismã gidi)
3. Ọya gudu gudu l(i) okun a b(i) Olokun ja má jebi
(Ọya briga no mar com Olokun sem ter a culpa) (VERGER, 1999, p. 406)

No *oríki Ọşun* coletado na cidade de Oşogbo (Nigéria), a repetição de algumas palavras nos sugere uma certa condução na interpretação desse. Iya (versos 1,10,13, 25,30,37) indica que quem o recita se coloca numa posição de prole, reservando assim uma posição de protetora, de cuidadosa, de gestante etc. Ọşun é tida como a divindade que providencia, entre outras coisas, filhos para quem precisar. Dentre os *yorùbá* bem como em outros povos africanos, a procriação ou a gestação ou ainda a criação é do

domínio de *Ọṣun*, deve ser o que justifica o fato de *omi* aparecer sete vezes (versos 6, 10, 19, 23, 26, 36, 38). Um outro elemento, *omi* (versos 2, 5, 15, 23), representa não somente a divindade, mas também o modo de cura. Assim, uma sentença popular diz que *omi l'a bu mu, omi l'a bu we, enikan ki fi omi se ọta*, ou seja, “a água não tem inimigo, pois serve para beber e tomar banho para todos”. O emprego do verbo ser (versos 4, 9, 10, 12, 13, 30, 37, 38) repetidamente mostra a materialização dos desejos. Os versos 12 e 14 que se aplicam também a *Ọrúnmìlà* indica que ambos os *òrìṣa* compartilham o poder de mudar *orí*. Em Lagos, o *oríkì* de *Ọṣun* lhe aponta como dona de ouro, de riqueza. Esse *oríkì* parece dialogar melhor com a sua representação nas Américas, no Brasil onde *Ọṣun* é vestida de amarelo com bastantes joias. O último par de *oríkì* a ser analisado é a de *Ọya*. Em Kétou e em Adja Wèrè, vemos a imagem de uma divindade poderosa guerreira, devota ao marido a ponto de morrer para e com ele.

Quanto a Risério, no livro *Oríkì Orixá*, ele apresenta uma poética dos *oríkì* a partir de textos originais em *yorùbá* e, além disso, dedica-se a exercícios de transcrição de *oríkì* destinados a divindades africanas, de que resulta uma coletânea de vinte dois *oríkì* em português. Em relação ao *oríkì*, Risério afirma o seguinte:

Quem se aproxima do *oríkì*, impressiona-se de cara com o tecido sonoro do texto e com a sua linguagem hiperbólica. O gosto pelo grandioso é uma *trade mark*, do gênero. Em outras palavras, o modo de definição do objeto, que encontramos no *oríkì*, funda-se na maximização dos traços daquilo que é representado. É a visão enfática, superenfática de personagens, coisas, fenômenos e processos. (RISÉRIO, 2012, p. 45)

Esse trecho revela-nos qualidades dos *yorùbá* expressas por meio da linguagem: o fato de falar bem e bonito recorrendo a figuras de estilos, provérbios, cantos, poesias marca um tipo de linguagem que atravessa facilmente seu cotidiano para entrar no campo do sublime, do artístico, do sagrado. Na sentença, *Yini yini kẹni o se omi*, ou seja “elogie o outro para ele continuar fazendo o bem”, sugere-se sempre demonstrar a gratidão agradecendo no intuito de mais incentivar outrem a ir perpetuando correntes do bem. Assim, quem recebe o agradecimento, um discurso permeado de *oríkì*, de *àdúrà*²⁰, de *orin*²¹, em uma linguagem admiravelmente permeada de elementos

²⁰ Série de palavras benevolentes.

²¹ Cantos, ou cânticos relativamente curtos.

engrandecedores, impulsionadores, sente-se feliz e sempre pronto para fazer cada vez mais coisas boas.

Antes de passarmos para outros pontos de vista sobre a arte verbal em torno da qual gira a presente pesquisa, consideremos três textos da autoria de Antonio Risério retirados do livro *Oríkì Orixá* e algumas reflexões que despertam após leitura:

Oríkì de Oxum

Oxum, mãe da clareza
Graça clara
Mãe da clareza

Enfeita filho com bronze
Fabrica fortuna na água
Cria criança no rio

Brinca com seus braceletes
Colhe e acolhe segredos
Cava e encova cobres na areia

Fêmea força que não se afronta
Fêmea de quem macho foge
Na água funda se assenta profunda
Na fundura da água que ocorre

Oxum do seio cheio
Ora leiê, me proteja
És o que tenho
Me receba (RISÉRIO, 2012, p. 151)

Oríkì Oiá-lansã

Leopardo que come pimenta crua.
Mulher de vestes vistosas.
Cabaça rara, diante do marido.
Eparrei!

O que Xangô disser

Oiá logo saberá.

Ela entende o que Xangô

Nem chegou a falar.

E o que ele quiser dizer

Oiá dirá.

Ê ê ê-par-rei!

Oiá, árvores desarvora.

Adeus, morte.

Minha mãe da roupa de fogo.

Nada de mentiras para ti.

Nada de mentiras para ti.

As marcas na tua pele calam o alabé.

Oiá ô

Mulher neblina no ar.

Oiá, leopardo que come pimenta crua. (RISÉRIO, 2012, p. 144)

Oríkì de Oiá-lansã 2

Chega Oiá para carregar chifre de búfalo.
Oiá dona do marido magnífico.
Mulher da guerra
Mulher da caça
Oiá encantada, atrevida que vai à morte com o marido.
Que espécie de pessoa é Oiá?
Onde ela está, o fogo aflora.
Mulher que olha como se quebrasse cabaças.
Oiá, teus inimigos te viram
E espavoridos fugiram.
Eparrei, Oiá ô
Temo somente a ti
Vento da morte.
Guerreira que carrega arma de fogo
Oiá ô, Oiá totó hmmm.
Ela apanha seus pertences num segundo
Num segundo – rápido – ela se arruma.
Fêmea que flana feito fulani
Parte com porte de cavalo no trote
Epa, Oiá dos nove partos, eu te saúdo. (RISÉRIO, 2012, p. 145)

No *oríkì Oxum*, vemos a imagem de mãe carinhosa e cuidadosa que ao mesmo tempo é uma mulher terrível ligada à força da água. Já no primeiro poema-louvor de *Oiá-lansã*, Risério nos mostra uma *Oiá* que pode se transformar em leopardo feroz, mulher sedutora que consegue adivinhar os movimentos e pensamentos do marido. Já no segundo, temos uma mulher que nada pode deter, inclusive a morte. Sua coragem espanta seus inimigos, furacão semeando a morte entre eles. Um ponto que chama a atenção é a escrita dos nomes das duas divindades e de suas saudações em português: *Oxum* e *Oiá-lansã*, *Ora leiê*, *Eparrei*, *epa*.

Indo no mesmo sentido que o poeta e antropólogo baiano, a socióloga yorùbá Oyèrónkè Oyěwùmí (2016) acrescenta que:

A maioria dos outros gêneros [literários] são feitos a partir dos oríkis, ainda que oriki seja um gênero em si mesmo. Todas as coisas da vida iorubá têm seu próprio oriki, que, em certo sentido, é uma definição ampliada da coisa; o oriki abarca a essência. Apresentar o oriki de uma pessoa é nomear, renomear e acumular mais nomes. Oriki, de maneira simples, é o chamado do nome no sentido mais literal do termo. (OYĚWÙMÍ, 2016, p.15)

Na sua abordagem, a socióloga destaca a (omni) presença do *oríkì* nos outros gêneros literários yorùbá. Todas as ocasiões são motivos para composições de textos em que os gêneros podem se misturar. É comum ver as pessoas mais velhas depois de

recitar o oríkì da linhagem para os mais jovens ou entre elas acrescentar algumas fórmulas de *adura* e/ou *orin* no seu discurso. É interessante ver o comportamento ou a repercussão no interlocutor. O ato performático de um *oríkì* desperta sentimentos de alegria excepcionais. Assim:

declamar o oriki de um sujeito é, portanto, um processo de empoderamento. As qualidades latentes do sujeito são ativadas e aprimoradas. Isso vale para todos os sujeitos. Um ser humano vivo tratado pelo oriki experimentará uma gratificação intensa. Ele ou ela foi associada/o ao oriki desde a mais tenra infância, com afeição, aprovação e um senso de pertencimento ao grupo... O receptor de uma declamação de oriki é profundamente comovido e extasiado... Para descrever a experiência, as pessoas dizem Orí mi wú: “Minha cabeça se expandiu” – uma expressão usada para descrever a emoção e o choque de um encontro com o sobrenatural, por exemplo, se você encontrar um espírito em um caminho solitário. Os orikis despertam as qualidades adormecidas nas pessoas e as trazem à sua plena realização. (BARBER apud OYÈRÓNKÈ, 2016, p. 16)

A relevância da arte verbal foi também abordada por pesquisadores africanistas como Karin Barber, professora e pesquisadora inglesa da Universidade de Birmingham. Em 1991, após um trabalho de campo em Okuku, na Nigéria, ela escreveu *I Could Speak until Tomorrow. Oríkì, Women and the Past in a Yoruba town*. Seu estudo contempla três eixos: um eixo metodológico e de crítica literária, um eixo sócio-histórico, e um eixo formal e estilístico. De passagem no Brasil em 2017, durante o I Seminário Internacional Patrimônio, História Intelectual e Cultura na África Ocidental²², ela afirma (sobre *oríkì*) que são louvações, sempre “no ar”, ou recitadas por especialistas desse ofício ou pelas mulheres da família durante casamentos e funerais, ou por devotos dos orixás, ou por avós saudando os netos toda manhã.

Já para o bàbálawo Kòlápò Bàbàlòlá, quem contribui na realização da presente pesquisa com informações do Ifá:

oríkì in yorùbá is a way of expressing what happened in the past as result of activities of the people concerned. It tells people's origin, what they passed through and what is their triumph as a result of their existential struggles. In this, we know those that were brave hunters, strong people from royal origin, best carvers, those used to award punishment when crimes were committed etc. All

²² O evento, organizado pelo Centro de Estudos Africanos da Universidade Federal de Minas Gerais (CEA/UFMG), aconteceu de 02 a 04 de outubro de 2017 na Universidade Federal de Minas Gerais. Na ocasião, Karin Barber participou da mesa-redonda sobre Patrimônio Cultural e História Intelectual. O título da apresentação dela foi: Os prazeres da Língua iorubá

these form what can be used as praise names also known as “oríkì” today which formed what the people concerned lived for. Examples of such are “oríkì Olúfẹ̀” which tells much of the royal institution of Ifẹ̀, Òpómúléró known for woodcarving; Èsà ògbìn known for displaying acrobatic dance of Egungun and so on. When such praise name is being expressed in presence of descendants of the people, this makes them to have a feeling of attachment to the family stock. And they express feelings of joy and excitement to hear good deed of their heroes past.²³

Vemos aqui na fala do *awo* que *oríkì* torna-se um espaço de arquivamento das façanhas da ancestralidade, com registros da fundação de instituições, de profissões, de lugares particulares dentro de certa coletividade, servindo de ligação entre as gerações passadas e as presentes. É interessante ver que ele aborda também a questão do resultado provocado na pessoa para quem o *oríkì* está direcionado. Podemos dizer que é uma arte verbal cuja função, entre outras, visa a manter, cuidar do bem-estar do indivíduo, da coesão social.

Existem ainda outras funções do *oríkì* além dessa que acabamos de ver, abordamos algumas delas na sequência.

Alguns tipos de *oríkì* e suas funções

Vale ressaltar que existem vários tipos de *oríkì* cuja classificação é feita a partir do objeto que o discurso recria. Temos assim, por exemplo, a classe dos *oríkì* de pessoas ilustres, *oríkì bòròkìní*; a classe dos *oríkì* de cidade, *oríkì ilú*; a classe dos *oríkì* de linhagem, *oríkì idílé*, entre outros. O *oríkì bòròkìní* é uma poesia recitada para homenagear pessoas consideradas ilustres dentro da sociedade no dia a dia ou durante eventos especiais. Pode ser na presença ou na ausência da pessoa de que se trata.

²³ *oríkì* em yorùbá é uma forma de expressar o que aconteceu no passado como resultado das atividades das pessoas envolvidas. Ele conta a origem das pessoas, as situações pelas quais passaram e qual foi a sua vitória como resultado de suas lutas existenciais. Nele, conhecemos aqueles que foram corajosos caçadores, as pessoas fortes de origem real, os famosos escultores, aqueles que costumavam punir quando crimes eram cometidos etc. Todos esses formam o que pode ser usados como nomes de louvor também conhecidos como “*oríkì*” hoje, que era a forma como as pessoas envolvidas viviam. Por exemplos: “*oríkì Olúfẹ̀*” que fala muito sobre a instituição real do Ifẹ̀, Òpómúléró conhecido pela escultura na madeira, Èsà ògbìn conhecido por exibir dança acrobática de Egungun e assim por diante. Quando esse nome de louvor é expresso na presença dos descendentes das pessoas [mencionadas], isso os leva a ter um sentimento de apego à linhagem familiar. E eles expressam sentimentos de alegria e entusiasmo ao ouvir as boas ações de seus passados heróis. (Tradução nossa).

Esse *oríkì* faz uma série de listas daquilo que faz a importância da pessoa concernida, daquilo que faz dela uma celebridade. É um ato de reconhecimento exteriorizado que pode servir para levantar a autoestima e/ou o ego para quem o ouve. O destinatário tem que agradecer aquele que executa essa tarefa, dando-lhe às vezes dinheiro ou algum presente, pois ele se sente honrado e orgulhoso. Quanto ao *oríkì idílé*, este se refere à constituição de linhagem, à genealogia das famílias. Ele serve para louvar os ancestrais, lembrando suas qualidades, a parte positiva que tiveram na fundação de uma determinada coletividade. Por meio desse *oríkì*, demonstra-se uma gratidão aos que se foram e sem os quais não existiríamos hoje. É a consciência de que o *yorùbá* não é um ser isolado, que ele pertence a um sistema social bem ancorado e interconectado. Como na epígrafe deste capítulo, costuma-se dizer na língua *yorùbá*: *bi a ba mọ ibiti a ti mbọ, a o le mọ ibi a nlọ*, ou seja, *quando não sabemos de onde vimos*. Ao recitar ou declamar um *oríkì idílé*, procura-se fazer prova de apreço, demonstrar gratidão, lembrar a(s) pessoas que ela(s) não pode(m) esquecer quem é ou são. Ele é o arquivo das memórias passadas que ajudam a viver o presente e construir o futuro. Geralmente, quando os pais querem falar de um assunto importante aos seus filhos, ou dar-lhes algum conselho, eles começam ou terminam pela poesia. Pode ser dirigida à família ou a um de seus membros, com o intuito de louvar seus ancestrais, demonstrar apreço ou aplacar sua ira.

Já no *oríkì ilú*, as cidades recebem sua parte de elogios. A língua *yorùbá* costuma personificar os elementos da natureza. Assim, elogiar a terra, a cidade ou qualquer outro elemento da natureza, é uma forma de expressar-lhes a nossa gratidão, declarar o pacto que nos liga a cada um desses elementos e que faz com que a nossa vida flua em harmonia. O *oríkì ilú* apresenta os elementos constitutivos, a fundação do lugar a que se refere, nele podemos encontrar uma justificativa do nome dado à cidade. É a noção de pertencimento espacial que junta o indivíduo ao grupo e que movimenta a vida coletiva.

Por último, mencionamos *oríkì òrìṣà*. *Òrìṣà* é uma divindade que protege e serve de intermediário entre os seres humanos e *Olódùmarè*, a divindade suprema. Assim, podemos citar algumas como: *Ọbatala* (*òrìṣà* criador do mundo, dos homens, dos animais e das plantas), *Ọrùnmílá* (*òrìṣà* da profecia), *Şàngó* (*òrìṣà* do raio, trovão,

da justiça e do fogo), Ọṣun (òrìṣà dos rios e de todas as águas doces, da fertilidade, da gestação e do parto), Yemojá (a maior òrìṣà das águas), Èṣù (òrìṣà carregado da comunicação, da conexão entre os homens e o resto dos òrìṣà e/ou Deus).

Abaixo, destacamos alguns exemplos de *Oríkì*, traduzindo-os para a língua portuguesa. Agradecemos aos informantes por sua participação e contribuição nessa fase da pesquisa. Apresentamos aqui uma parte do material à qual acrescentamos exemplos encontrados no universo digital. Além da tradução, segue um breve comentário desses:

Oríkì ibeji

1. Èjìrẹ ará ìṣokún
(Gêmeos naturais de ìṣokún)
2. Èdúnjobí
(Parente do macaco)
3. Ọmọ ẹdun tí ẹrẹ orí igi
(Filhos de ẹdun que brincam na árvore)
4. Ó-bẹ-kẹsẹ-bẹ-kàṣà,
(Pulando de um galho de árvore para o outro)
5. Ó fẹsẹ méjèèjì bẹ sílé alákiísa;
(escolheram a moradia de uma pessoa miserável)
6. Ó salákiísa donígba aṣo.
(Transformando a vida do miserável em gente rica)
7. Gbájúmọ ọmọ tí gbákúnlẹ iyá,
(Crianças especiais que mandam na mãe)
8. Tí gbà dọbálẹ lówọ baba tóbí í lómọ.
(Crianças especiais que mandam no pai.)
9. Wínrinwínrin lójú orogún
(Para sua madrasta, vocês são uma visão indesejada)
10. Ejìwòrọ lójú iyá è.
(Para sua mãe, vocês ambos são imperadores!)
11. Tani o bi ibeji ko n'owo?
(Leva mão quem quer ter gêmeos?)
12. Èjìrẹ okin
(Gêmeos de Okin)
13. Èjìrẹ ti mo bi, ti moja
(Gêmeos que me fizeram dançar)
14. Èjìrẹ ti mo bi, ti moyó
(Gêmeos que me fizeram feliz)
15. Èjìrẹ ara isokun
(Gêmeos naturais de Isokun)
16. Ọmọ ẹdun nsere lori igi
(Filhos de ẹdun que brincam na árvore)
17. Èjìrẹ wo ilẹ olowo ko ló
(Os gêmeos não escolheram a casa do rico)
18. O wo ilẹ ọlọla ko ló gbé

(a dupla não escolheu a casa de quem já tem condições)
 19. Ilè alákiísà lo ló
 (Ela escolheu a casa do pobre)
 20. Èjiré só alákiísà di aláṣo
 (Eles tornam a vida do pobre em pessoa rica)
 21. O só olosi di olowo
 (O miserável se transforma em gente rica)
 22. Bi Taiwo ti nló ni iwaju
 (Quando Taiwo está indo para frente)
 23. Bééni, Kéhinde ntó lehin
 (Kéhinde o segue com certeza)
 24. Taiwo ni ọmọde, Kéhinde ni egbon
 (Taiwo é o mais novo, e Kéhinde o mais velho)
 25. Taiwo ni a ran ni sé
 (Foi Taiwo quem foi mandado)
 26. Pe ki o ló to aiye wò
 (para ir ver como o mundo está)
 27. Bi aiye dara, bi ko dará
 (se o mundo está bem ou não está bem)
 28. O to aiye wò. Aiye dun bi oyin
 (Ele foi e viu que o mundo estava bem, doce como o mel)
 29. Taiwo, Kéhinde, ni mo ki
 (Taiwo, Kéhinde está de parabéns)
 30. Eji woró ni ójú iya ré
 (Vocês dois formam um par precioso para sua mãe)
 31. O de ile ọba térin-térin
 (Ele chegou na casa do rei com honra)
 32. Jé ki nri jé, ki nri um
 (Me dá o que comer e beber) ²⁴

Nos *yorùbá*, os gêmeos chamados *èjiré* ou *ibeji* recebem um tratamento bastante especial por ser considerados excepcionais. São consagradas como pessoas que têm dons, poderes. *Eji* significa dois. Os seus pais são chamados *bàbá ibeji* e *iyá ibeji* dentro da sociedade e recebem às vezes presentes vindo de pessoas que acreditam no *òrìṣà ibeji*. O nascimento dos gêmeos é considerado como um evento muito feliz, muito querido. Procedamos a uma pequena análise do *oríki*.

O verso (6) mostra que os *èjiré* podem transformar a vida dos pais deles, passando de pessoas sem condição até pessoas ricas. Os versos 13 e 14 mostram o quanto o nascimento dos *ibeji* é um evento especial. Nos versos 22 até 28, aparecem a questão de ordem de chegada ao mundo, ou seja, quem é o mais velho e por quê. O último que nasce é aquele que é considerado o mais o velho pelo motivo de que se

²⁴ Este *oríki* está disponível em: <<https://alubarika.tumblr.com/post/118883652866/oriki-ibeji->>. Acesso em: 10 ago. 2019. (Tradução nossa)

acredita que ele manda o primeiro para ir olhar como está o mundo. O louvor termina com um pedido, uma reza, solicitando que nada falte, nem o comer nem o beber.

No Brasil, Cosme e Damião são irmãos gêmeos da tradição católica comemorados no dia 27 de setembro no Candomblé, e Umbanda.

Oríkì ìlú Ibadan²⁵

Esse *oríkì* foi recolhido junto com Michael Olusegun Akinruli (ẹgbón mi Olu), um empresário e promotor cultural yorùbá que conheci em Belo Horizonte/Minas Gerais em 2011. Ao seu convite, passei a trabalhar e realizar minhas pesquisas no Instituto de Arte e Cultura Yorùbá (IACY) na mesma cidade. Foi também lá que dei as primeiras aulas de língua e cultura yorùbá e que o interesse para o tema da pesquisa originou-se. O *oríkì* foi repassado pelo WhatsApp no dia 19 de agosto de 2020. Ao ẹgbón mi Olu e sua família meus agradecimentos fraternos.

1. Ibadan mesi ogo ni ile oluyole
(povo de Ibadan esperto da família de Oluyole)
2. Ilu Ogunmọla Olodogbokeri Loju Ogun
(a Terra do grande Guerreiro Ogunmola)
3. Ilu Ibikunle alagbala jaya-jaya ija ye
(A cidade do assustador Guerreiro Ibikunle)
4. Ilu Ajayi ogbori Efón se fíafia
(a cidade de Ajayi que monta sempre no Buffalo)
5. Ilu Latoosa arẹ ọnakakanfo
(a cidade do Generalíssimo guerreiro Latoosa)
6. Ibadan Ọmọ a jẹ oro sun
(Ibadan cidade daqueles que se alimentam de oro no jantar)
7. Ọmọ a jẹ igbin yọ
(Daqueles que gostam de comer caramujo)
8. A fikarahun fọ rẹ mu
(Aqueles que se alimentam de sua concha)

²⁵ Ibadan ou Èbá-Ọdàn, é a capital do Estado de Oyo, a terceira maior cidade da Nigéria em termo populacional, a maior geograficamente. Significa a cidade na junção entre a savana e a floresta.

9. Ibadan maja maja ti wọn ko ara iwaju lẹru
(Ibadan que brigou até escravizar seus vizinhos)
10. Awọn kii bani sọrẹ aimuni lọ si ogun
(eles não fazem amizade sem levar seus amigos para guerra)
11. Ibadan ibi ole jare olohun
(Ibadan onde o ladrão ganha coisas do proprietário)
12. Ibadan gba onile bẹẹ lo gba alejo
(Ibadan que acolhe todo mundo)
13. Eleyele ni omi tẹru tọmọ layipo n mu
(Eleyele é a água que todo mundo só bebe)
14. Asejire ni abumu abuwẹ ilẹ Ibadan
(Asejire é a água com que se bebe e se banha no Ibadan)
15. A ki wa ile aye lai ni arun kan lara
(Ninguém vem ao mundo sem nenhum defeito no corpo)
16. Ija igboro ni arun Ibadan
(O problema de Ibadan é de ser um lugar de confusão)

Neste *oríkì*, em particular, aparece uma série de nomes Oluyole, Ogunmola, Ibikunle, Ajayi, Latoosa que marcaram positivamente ou negativamente a cidade. Eles eram bastante fortes. O poema menciona (5) Latoosa como um dos personagens que ocupou o supremo cargo militar de *arẹ ọnakakanfo*, estes geralmente dotados de poderes sobrenaturais. A cidade era conhecida como o lugar onde nasceram e viveram terríveis guerreiros que causaram terrores em tempos de conflitos. Por isso, a cidade é vista como violenta, perigosa (9). Esse *oríkì* define a cidade através de importantes personagens que marcaram sua história (1, 2, 3, 4) e a apresenta, embora como uma terra acolhedora, também um espaço perigoso, marcado pela guerra e as intrincadas relações de poder (12).

Nos versos 7 e 8 vemos um hábito alimentar do natural de Ibadan no consumo de caramujo e de sua concha, o que constitui uma distinção em relação a outros povos. Esse *oríkì* da cidade de Ibadan a mostra como uma cidade hospitaleira que em um determinado momento da sua história abrigou pessoas belicosas poderosas e onde o consumo do caramujo é preferido.

Oríkì b̀̀r̀òkìní

Essa categoria de *oríkì* é reservada a pessoas de destaque na sociedade. Tais pessoas geralmente ocupam cargos administrativos importantes, seja na política, na educação, no campo da religião ou em demais esferas da vida pública. Abaixo, um exemplo especialmente dirigido ao antigo presidente nigeriano Olusegun Matthew Okikiola Aremu Obansajo.

1. Aremu Okikiolahan
(Aremu, Okikiolahan)
2. Ọmọ Olowu Oduru
(Descendente de Owu Oduru)
3. Ajifewesere
(Aquele que brinca com a folha pelo conhecimento que detem)
4. Ọkunrin mẹta
(Homem que vale três)
5. Ọkunrin ogun
(Homem de guerra)
6. Ara Oru Ki i ranro
(Quem é de Oru não se vinga)
7. Awi-i- menu kuro
(mas vive reclamando)
8. Ni towu
(assim é quem é de Owu)²⁶

Esse *oríkì* em particular mistura informações sobre a ascendência do presidente (descendente de Olowu Oduru) e atributos relativos à sua personalidade e profissão. Ele era um general militar durante o exercício da sua função por isso que no *oríkì* aparece o verso *Ọkunrin ogun* (homem de guerra), registrando assim que a um momento da sua vida ele foi um militar que não temia nada (*ọkunrin meta*).

Um outro tipo de *oríkì b̀̀r̀òkìní*²⁷ e a sua tradução nos foram repassados por Michael Olusegun Akinruli no dia 21 de agosto de 2020. Foram acompanhados pela recitação do mesmo por uma amiga dele. No seu comentário, ele mencionou que *b̀̀r̀òkìní* é nome e *oríkì* de *abiku* (é um grupo de pessoas que geralmente são consideradas como nascidos para morrer, ou seja, elas levam uma vida relativamente

²⁶ Este texto está disponível em:

<https://iasibadan.org/index.php?option=com_dropfiles&format=&task=frontfile.download&catid=23&id=11&Itemid=1000000000000> Acesso em: 15 de dezembro de 2019. (Tradução nossa)

²⁷ Oríkì recolhido, no dia 21 de agosto de 2020, junto com Michael Olusegun Akinruli, segundo o qual *b̀̀r̀òkìní* é nome e *oríkì* de *abiku*

curta), e que as características expostas neste *oríkì* são de uma pessoa, seja homem ou mulher, em pleno trânsito. Ele/Ela não dura nesta terra, mas carrega todas as características sublimes, até exageradas de uma pessoa. Este exagero é essencialmente uma característica de *abiku*. Vale ressaltar que a fala do promotor cultural yorùbá traz para a presente investigação perspectivas que não encontramos nas leituras que fizemos nem no acervo filmográfico coletado desde 2011. Ficamos de verificar junto ao informante como se apresenta a questão do gênero a respeito da recitação deste *oríkì*.

1. Borokini Baba
(Borokini homem)
2. Borokini Baba Olowo
(Borokini o rico)
3. Borokini Baba Oloro l'aye
(Borokini dono da riqueza desta terra)
4. Tani a le fi olowo we l'aye?
(a quem podemos comparar esse homem rico)
5. Emi o ma ri
(Não sei)
6. Borokini aye ti o ni owo
(Borokini desta vida que tem muito dinheiro)
7. Borokini ti o l'owo l'aye,
(Borokini que tem muito dinheiro nesta vida)
8. dandan ni o ma ma ni ipo l'aye
(Consequentemente vai ter cargos importantes)
9. Borokini k'oja eni ti a ko l'ona o jare ti a mo l'aju
(Borokini é muito mais que alguém que encontramos no caminho e menosprezamos)
10. Borokini ni eni ti a ko l'ona
(Borokini é a pessoa que encontramos de repente)
11. bi ose biba lo n o ba lo,
(Se é para fugir com ele, vou escapar)
12. bi o se yiyan ni ale
(Se é para pegá-lo como amante)
13. n o yan o ni ale o jare ni
(Vou pegá-lo como amante)
14. Borokini ti a ko l'ona o jare ti a tun bu s'ekun
(Borokini que cruzamos de repente no caminho e começamos a chorar)
15. ti a wo ye titi o
(em quem pensamos profundamente)
16. pe bi eleyi o je oko eni
(Que se este não é meu marido)
17. a si je ale eni
(então ele será o meu amante)
18. Borokini olowo
(Borokini o rico)
19. Okunrin kukuru ti ewa re n Dan
(Borokini um homem baixinho cuja beleza brilha)

20. Okunrin ropoto, ti ewa re ododo n da ni l'orun ni o jare ni
(Borokini um homem alto cuja beleza nos seduz)

Essa colocação do informante é bastante interessante já que ele mostra uma perspectiva diferente. Ele introduz uma categoria de pessoas socioculturalmente reconhecidas e indesejadas pelos yorùbá: o *abiku*. É um grupo de pessoas que morrem após um tempo de vida relativamente curto. Os yorùbá recorrem aos serviços do *bàbálawo* para identificá-las e fazer tudo o que precisar para remediar a essa situação ou destino.

Através desse percurso pelas formas e funções do *oríkì*, levantamos questões acerca da importância dessa arte verbal entre o povo yorùbá. Como parte de sua matriz cultural, esta forma de expressão foi trazida pelos povos escravizados ao território hoje conhecido como Brasil. Com o tempo, assim como tantas outras formas culturais que vieream a influenciar profundamente na formação da cultura dita brasileira, o *oríkì* se juntou ao caudal de hibridações e reconfigurações culturais de diferentes espaços do Brasil. No seguinte capítulo, parte inicial de um conjunto mais amplo de estudos a ser desenvolvido nos próximos anos, abordamos algumas de suas manifestações em expressões culturais e artísticas construídas no país a partir da herança negro-africana.

A HERANÇA ORÍKÌ EM EXPRESSÕES CULTURAIS BRASILEIRAS

*Sou a palavra cacimba
pra sede de todo mundo
e tenho assim minha alma:
água limpa e céu no fundo*

Oliveira Silveira

Antes de abordar o tema, prestamos homenagem a todos os estudiosos, especialistas e acadêmicos que se interessaram pelos estudos africanos e cuja investigação e produção trouxe algo positivo nesse domínio. Destacamos alguns deles a seguir: Arturo Ramos, Edison Carneiro, Luis da Camara Cascudo, Nei Lopes, Maria Firmina dos Reis, Sueli Carneiro, Edimilson de Almeida Pereira, Leda Martins, Yeda Pessoa Castro, Deoscóredes Maximiliano dos Santos (Mestre Didi) e Abdias Nascimento. Em relação aos trabalhos acadêmicos, teses e dissertações que versaram sobre o tema yorùbá no Brasil temos: *A palavra Cantada em Comunidades -terreiro de Origem Iorubá no Brasil: da Melodia ao Sistema Tonal*, de Sidnei Barreto Nogueira (2008), *Metamorfoses identitárias de lideranças religiosas não iorubás inspiradas no convívio com lideranças religiosas iorubás*, de Rodrigo Ribeiro Frias (2019), *O universo mágico-religioso negro-africano e afro-brasileiro: bantu e nagô*, de Ismael Giroto (1999), *Poemas de Ifá e valores de conduta social entre os Yoruba da Nigéria (África do Oeste)*, de Sikiru SALAMI (1999), *Yorubanidade Mundializada: o reinado da oralitura em textos yorubá-nigerianos e afro-baianos contemporâneos*, de Félix Ayoh'Omidire (2005).

Como sabemos, são inegáveis as contribuições africanas de modo geral e, em particular, a yorùbá na América Latina. Os elementos de diversas culturas africanas estão incorporados às diferentes culturas presentes em muitos territórios nacionais latino-americanos tal como um rio caudaloso, não é possível isolar suas águas ou saber exatamente onde começam ou terminam. Apesar dos longos anos de escravização, da tentativa sistemática de erradicação dos traços culturais africanos, de seus modos de vida e suas diferentes cosmovisões – processo este que continua operante até hoje – as culturas negro-africanas sobreviveram, se adaptaram e se reinventaram para continuar vivas, para legar ao futuro a gigantesca herança dos antepassados africanos.

Isso, principalmente através da oralidade: traço essencial na marcação do tempo e da memória ancestral sem a qual a história dos povos africanos não poderia ser concebida.

No que diz respeito a essa forma de resistência, lembra Martin Lienhard em *Disidentes, rebeldes, insurgentes: resistencia indígena y negra en América Latina*:

En la América española y portuguesa, el poder colonial/esclavista buscó imponer, desde el siglo XVI, sus propios valores y pautas ideológicos – culturales. No desaparecieron, en este proceso, los sistemas culturales de los indios ni los que los africanos deportados – y sus descendientes – habían logrado recrear en América, pero se quedaron relegados a la clandestinidad. (LIENHARD, 2008, p.130)

Dentre os grupos que chegaram às Américas, especialmente ao espaço hoje chamado de Brasil, temos os yorùbá ou nagô que, vindos da região ocidental da África marcaram com selo indelével práticas socioculturais brasileiras. Carregando seus *òrìsà* no peito e na alma, seus descendentes criaram as religiões de matriz africana: o Candomblé e a Umbanda, passaram a formar rodas de capoeiras, o maracatu, o frevo, entre outras manifestações culturais no intuito de celebrar a vida, de preservar e transmitir seus conhecimentos ancestrais através da memória coletiva (HALBACHS, 2000) como movimentos de resistência. Tal questão está ligada ao que Paul Ricoeur (2016) chamou de o dever de memória, um ato fundamente direcionado ao outro, aquele que não está mais presente, aquele a quem devemos nossa herança cultural e as marcas que carregamos até hoje em nossos corpos. Mais do que a necessidade de preservar os vestígios do passado, é necessário passar essas reminiscências para a frente, para o porvir, nisso consiste, como lembra Ricoeur, a intrincada relação entre herança, dívida e justiça. A presente pesquisa busca identificar heranças, características da arte verbal *oríki* nas seguintes manifestações socioculturais brasileiras: a poesia popular afro-brasileira, os cânticos de capoeira, a música popular, os sambas de roda e de enredo, e, finalmente, o congado.

Nesse intento, buscamos estabelecer um laço entre a arte verbal *oríki* e algumas das manifestações socioculturais brasileiras. Entre as características dessa arte verbal a serem observadas, está a manutenção de parte de sua função que, conforme vimos no capítulo anterior, os classifica em, ao menos, quatro categorias

segundo o objeto que o discurso recria em determinado contexto comunicativo da tradição, a saber: os *oríki* de pessoas ilustres, *oríki bòròkíní*; os *oríki* de cidade, *oríki ilú*; os *oríki* de linhagem, *oríki idílé*; e os *oríki òrìṣà*, de exaltação.

Este terceiro capítulo representa o início de uma investigação mais ampla. Nesta análise apresentamos um levantamento, longe de ser exaustivo, da presença do elemento africano em diversas culturas latino-americanas. É possível afirmar que o *oríki* também está de tal modo incorporado às formas de expressão artísticas da palavra nessas culturas, que não é possível separá-lo ou encontrar seus limites dentro desse gigantesco universo-cultural erguido a partir da oralidade, característica fundamental das sociedades africanas. Não obstante, notamos sua presença pujante nas músicas populares, nos cânticos de capoeira, nos sambas de enredo e em inúmeras outras manifestações socioculturais.

Nos concentramos, nesta pesquisa, em cinco manifestações artísticas brasileiras nas quais a arte verbal *oríki* está fortemente presente: a poesia popular afro-brasileira, os cânticos de capoeira, a música popular, os sambas de roda e de enredo e, finalmente, o congado. Começamos nossa análise a partir de alguns poemas de Carlos de Assumpção, Solano Trindade e Oliveira Silveira.

***Oríki* na poesia popular afro-brasileira**

Carlos Assumpção, nascido em Tietê em São Paulo em 1927, é um dos maiores poetas negros ainda vivos de uma importante produção escrita, tais como *Protesto e outros poemas* (1982), *Quilombo* (2000), *Tambores da noite* (2009), *Não pararei de gritar* (2020), entre outras obras. Suas contribuições para o movimento negro brasileiro são inestimáveis, já que ele aborda questões relacionadas ao racismo e aos preconceitos que sofrem os indivíduos afro-brasileiros. Os temas contemplados na sua importante produção contemplam a questão de identidade, do protesto, da resistência, mas também do amor:

Eu sou descendente de zumbi
Zumbi é o meu pai e meu guia
Me envia mensagens do orum
Meus dentes brilham na noite escura
Afiados como o ogadá de ogum
Eu sou descendente de zumbi
Sou bravo valente sou nobre
Os gritos aflitos do negro
Os gritos aflitos do pobre
Os gritos aflitos de todos
Os povos sofridos do mundo
No meu peito desabrocham
Em força em revolta
Me empurram para luta me comovem
Eu sou descendente de zumbi
Zumbi é meu pai e meu guia
Eu trago quilombos e vozes bravias dentro de mim
Eu trago os duros punhos cerrados
Cerrados como rochas
Floridos como jardins²⁸

No poema *Linhagem*, o poeta paulista afirma e reafirma sua identidade, sua ascendência a Zumbi dos Palmares, o que de uma certa forma justifica seu estado (bravo, valente e nobre) diante das injustiças sociais de que ele e outros negros são vítimas. Se Zumbi é o símbolo da resistência e da luta afro-brasileira contra a escravidão, o poeta se declara descendente herdeiro, símbolo de resistência e luta contra o racismo e as discriminações de que sofrem os negros, ou seja, há uma herança e uma dívida em relação a Zumbi e sua luta. Neste poema, em particular, são observáveis alguns traços de *oríki* (em especial do *oríki idílé*, cuja característica é a evocação ancestral). Tais traços estão na exaltação que o poeta faz da sua própria identidade, ligando-a ao ancestral Zumbi, e também na convicção de quem ele é hoje “aquele quem traz quilombos e vozes bravias dentro dele, aquele que traz os duros punhos cerrados”. A voz poética que emana dessa linhagem aparenta-se também a um *oríki* pessoal pelo fato de que o poeta fala de si, se definindo, ressaltando pontos fortes da sua personalidade. Nesse tipo de *oríki*, a construção é livre e se refere ao autor do texto e a seus ancestrais saudando ou reverenciando suas características. Por meio do diálogo intergeracional expresso no poema temos as características de um *oríki idílé*,

²⁸ Disponível em <<http://literaturacpm2.blogspot.com/2011/10/cadernos-negros-linhagem-carlos.html>>
Acesso em 22 nov. 2019

marcando um pertencimento coletivo a uma história comum, uma condição comum, uma luta comum.

Outro poeta que sempre bebeu das tradições orais africanas é Francisco Solano Trindade. Filho do sapateiro Manoel Abílio e da doméstica Emerenciana Quituteira, nasceu em 24 de julho de 1908 em Recife/PE. Poeta militante, resistente e defensor do negro na sociedade brasileira, teve uma participação relevante em círculos literários e culturais nas cidades pelas quais passou (Recife, Belo Horizonte, Porto Alegre, Rio de Janeiro). No início dos anos 50, juntamente a sua esposa, Margarida Trindade e o sociólogo Edson Carneiro, fundou também o Teatro Popular Brasileiro (TPB), cujo elenco era formado por operários, domésticas, comerciários e estudantes, que apresentavam espetáculos de batuques, congadas, caboclinhos, capoeira, coco e outras manifestações populares. A poesia de Solano Trindade nutre sua força das tradições populares de matriz africana. Serviam-lhe de enredo as danças, os ritmos, as crenças, as necessidades elementares das pessoas comuns, a intransigência do tempo, o espaço suburbano, os sonhos dos humildes e o amor de mulheres nostálgicas, mas sempre imbuída na luta constante do povo negro para construir um mundo de igualdade e justiça. Nesse aspecto, como lembra (PERETI, 2010, p. 68), “a poesia de Solano Trindade se mantém fecunda e atual, um exemplo vivo de como variantes contrastantes de subjetividade e identificação étnico-racial podem conciliar-se a um projeto de sociedade plural, mais justa e igualitária”.

Neste hino de louvor ao atabaque, ele canta reverência o velho instrumento que para ele é muito mais que um simples objeto de som. O atabaque, como sabemos, é um instrumento musical de percussão afro-brasileiro que se constitui de tambor cilíndrico ou ligeiramente cônico na sua parte inferior, com uma das bocas coberta de couro de boi, veado ou bode na sua parte superior. Nesta arte verbal, na primeira estrofe, o poeta estabelece um diálogo com o sagrado instrumento personificado, que fala coisas para ele, anuncia poemas, inspira poesias, compartilha momentos de banzo e alegria. Na última estrofe, ele faz uma descrição do instrumento (feito de madeira de lei, de couro de animais) e ele não deixa de falar de uma das suas importantes funções: levar os homens a danças inspiradas na sensualidade dos corpos e no impulso procriativo da vida. Este poema apresenta as características de um *oríki* yorùbá dirigido

às plantas medicinais, à comida e à dança ritual. Essa personificação do atabaque é bastante presente no *oríki* yorubá que trata todos os elementos da natureza com bastante respeito, consideração, pois acredita-se que em todos existem uma alma criadora. A valorização da vida e de todos os seus constituintes passam por esse testemunho.

Velho atabaque

Velho atabaque
quantas coisas você falou para mim
quantos poemas você anunciou
Quantas poesias você me inspirou
às vezes cheio de banzo
às vezes com alegria
diamba rítmica
cachaça melódica
repetição telúrica
maracatu triste
mas gostoso como mulher...

Triste maracatu
escravo vestido de rei
loanda distante do corpo
e pertinho da alma
negras sem desodorante
com cheiro gostoso
de mulher africana
zabumba batucando
na alma de eu...

Velho atabaque
madeira de lei
couro de animais
mãos negras lhe batem
e o seu choro é música
e com sua música
dançam os homens
inspirados de luxúria
e procriação
Velho atabaque
gerador de humanidade. (TRINDADE, 1999, p. 73)

Outro expoente da poesia popular brasileira é o gaúcho Oliveira Silveira, nascido em Touro Passo, em 1941. Poeta, professor e militante negro, Oliveira Silveira foi um dos idealizadores do Dia Nacional da Consciência Negra. Dentre suas publicações, podemos citar: *Germinou* (1962), *Poemas regionais* (1968), *Banzo, saudade negra* (1970), *Décima do negro peão* (1974), *Praça da palavra* (1976), *Pêlo*

escuro (1977), *Roteiro dos tantãs* (1981), *Poemas sobre Palmares* (1987) e *Anotações à margem* (1994). A seguir, propomos uma breve leitura de seu poema “Sou”, na tentativa de dialogar com a tradição oral do oríkì yorùbá:

Sou

Sou a palavra cacimba
pra sede de todo mundo
e tenho assim minha alma:
água limpa e céu no fundo.
já fui remo, fui enxada
e pedra de reconstrução;
trilho de estrada-de-ferro,
lavoura, semente, grão.

...

Sou o samba das escolas
em todos os carnavais.
Sou o samba da cidade
e lá dos confins rurais.

...

Sou o trabalho e a luta,
suor e sangue de quem
nas entranhas desta terra
nutre raízes também. (SILVEIRA, 1977, p.14)

Nesse poema, com traços de oríkì pessoal, ele se define não apenas como a “palavra cacimba” (tipo de cisterna ou poço) necessária para matar a sede de todo mundo, mas também como outros instrumentos importantes: remo, enxada e pedra de reconstrução. Nesse aspecto, o poeta associa sua existência à expropriada força de trabalho negra que tem erigido o Brasil, mas não apenas isso, dentro de sua coletividade, mostra a preocupação em colocar-se ao serviço dos demais, vemos aí alguns de seus papéis dentro da sociedade. Enquanto artista que, percebendo seu pertencimento à sociedade e ao mundo de seu tempo, ele renuncia à sua posição de simples espectador e coloca seu pensamento ou sua arte a favor de uma causa, da causa comum do povo negro. Estar comprometido como escritor significa defender essa herança e essa dívida, posicionando-se em relação a um contexto político, religioso ou social. Ele se dá à missão de orientar seus leitores para um compromisso semelhante ao seu, em que, ação é escrever enquanto se transforma e transforma o mundo. Ao declamar esse poema, estaremos respondendo à pergunta yorùbá: *kíní oríkì rẹ̀/yin?* Ou seja, qual é seu oríkì? Essa pergunta aparentemente simples pode levar o interlocutor

ao qual foi feita a gastar muito tempo na hora de responder. Ele responde não somente informando seu próprio *oríki*, mas ele dá o da linhagem do seus pais para dar maiores dados sobre sua origem. Às vezes, a resposta pode também incluir o(s) *oríki* o lugar de onde ele e sua família vieram.

Esses são breves exemplos de como a tradição oral africana, através da arte verbal do *oríki*, tem se manifestado na poesia popular afro-brasileira. Sua força está no teor da palavra, no ato performático, intervocálico, invocando à uma ancestralidade comum, à um projeto futuro comum ligado a uma coletividade. Como tal, acessam à uma sabedoria antiga e a socializam pelo ato da fala. A invocação às raízes é uma invocação à persistência, à vontade de vida impelida ao futuro, à vontade de legar às futuras gerações esses ensinamentos, esses traços de vidas passadas que a sociedade colonial escravista e seu racismo persistente na sociedade brasileira tem se empenhou a apagar. Como diz o antigo provérbio: “Se você não sabe de onde vem, não pode saber para onde vai”.

***Oríki* como arte do corpo: canto e dança na capoeira**

Explorados pelo poder colonial-escravista e impedidos de cultuar abertamente seus deuses e suas formas simbólicas de representação de mundo, muitas vezes os negros africanos e seus descendentes nas Américas tiveram que guardar todo seu ímpeto religioso-ritualístico e artístico, bem como suas relações comunitárias em seu próprio corpo. Daí advém uma enormidade de manifestações culturais que têm, na performance corporal, sua força artística fundamental. Entre essas manifestações está a capoeira. A seguir, expomos brevemente traços da arte verbal *oríki* em algumas ladainhas de capoeira:

A Capoeira e o Cantador

Eu passava numa rua
Quando alguém me parou
Ouvi falar de você
É o tal de cantador
É cantador

É cantador
É cantador
É cantador
Quero que tu me responda
Usando suas palavras
O que é a capoeira
Do fundo de sua alma
É o meu céu,
É o meu mar
A luz das estrelas
E o brilho do luar
É meu céu,
É meu mar
A luz das estrelas
E o brilho do luar
É muito mais do que isso
Ela é o meu viver
Se eu canto é pra contar
O que você quer saber
É meu céu,
É meu mar
A luz das estrelas
E o brilho do luar
Quando ouço um berimbau
E um canto bem entoado
Meu coração se alegra
Deixo as tristezas de lado
É meu céu,
É meu mar
A luz das estrelas
E o brilho do luar
E vai muito mais além
É minha filosofia
É o meu jeito de ser
Enquanto eu tiver vida
É meu céu,
É meu mar
A luz das estrelas
E o brilho do luar
Não me demoro falando
Bem simples dessa maneira
Não existe nesse mundo
Nada igual a capoeira
É meu céu,
É meu mar
A luz das estrelas
E o brilho do luar²⁹

Nesse cântico, o capoeirista se define a partir da sua concepção da capoeira (céu, mar, luz das estrelas, brilho do luar). Aqui, os traços de *oríki* se observam quando

²⁹ Disponível em < <https://www.letras.mus.br/abada-capoeira/1681937/> > Acesso em: 16 de dezembro de 2019

o cantor mostra tudo o que a capoeira lhe inspira através de suas características, funções e suas importâncias em sua vida. Mais uma vez, a exaltação de sua identidade étnica. É interessante observar como a pergunta “o que é a capoeira?” leva o capoeirista a desencadear uma série de respostas a fim de definir do objeto de que se trata, transformando a própria prática em conhecimento oral. O berimbau acompanha essa dança dos corpos. Nesse ato performático, de exercício físico, de lazer, de atividade lúdica, se faz a roda de capoeira, um meio complexo pelo qual voz, corpo, música, ritmo confluem para passar adiante uma tradição, um conhecimento ancestral.

Na sequência, apresentamos um outro exemplo de ladainha que, dessa vez, é uma homenagem a Bahia por ser o lugar onde nasceram grandes mestres dessa arte verbo-marcial. Se assemelha a um *oríkí ilú* por referir-se a um lugar determinado (espaço geográfico) que teve papel importante na construção identitária da comunidade negra, na história do Brasil:

Bahia da Capoeira

Bahia da capoeira
Bahia de Mestre Bimba
Bahia de Mestre Pastinha
Bahia terra divina
Bahia da capoeira
Bahia de Mestre Bimba
Bahia de Mestre Pastinha
Bahia terra divina
Bahia de Todos os Santos
Terra de encanto e magia
A terra da capoeira
De onde emana essa energia
A terra de cantadores
E também bons tocadores
Mandingueiros da Angola
E também da Regional
Vicente Ferreira Pastinha
Angoleiro sem igual
Deu sua vida a capoeira
E esquecido no final
Luta Regional Baiana
Foi o seu primeiro nome
Capoeira Regional
Hoje no mundo se expande
Imagino na cabeça
Pelos contos e histórias
As bravuras de Seu Bimba

Nessa cantiga, o capoeirista canta a cidade da Bahia apresentando sua importância a partir de um tema definido: a capoeira. À pergunta o que é a Bahia? O capoeirista responde que é o lugar onde se pratica a capoeira, que ela é reconhecida como terra divina, que ela é a terra de todos os Santos, que ela é terra de encanto e de magia. Esses atributos da cidade da Bahia são características observadas nos *oríki Ìlú* que, como já vimos, apresentam históricos de cidades. Nessa região, grandes nomes da arte marcial nasceram e moraram, conseguiram seus momentos de glória e, sobretudo, desempenharam seu papel na transmissão de seus conhecimentos, na transmissão do legado ancestral. O capoeirista menciona as duas vertentes existentes de capoeira, a *capoeira de angola* e a *capoeira regional* e seus promotores: Mestre Pastinha e Mestre Bimba. Estas duas figuras carismáticas, representativas dos dois estilos de Capoeira, deixaram uma grande marca na arte martial, tanto pela renovação que proporcionaram, como pela sua personalidade especial. Tanto o seu trabalho como a sua história são tão importantes na história da Capoeira que na maioria das canções conhecidas, tanto na Capoeira Regional como na Capoeira Angola, os seus nomes são relembrados e glorificados.

Na sequência apresentamos uma ladainha de capoeira: Besouro Preto. Essa ladainha traz a história de um dos maiores capoeiristas, conhecido como Besouro. Ela mostra a figura do capoeirista como a de um *òrìṣà* yorùbá com suas forças e fraquezas. Possui também traços do *oríki bòròkíní*, a classe dos *oríki* que se refere a pessoas ilustres. Os elementos de *oríki* que encontramos nessa ladainha são os seguintes: primeiro temos a pergunta desencadeadora (quem é você que acaba de chegar, presença da primeira pessoa (eu sou Besouro Preto, eu vim lá de Santo Amaro, ando com o corpo fechado, carrego meu patuá, me chamam Besouro Preto). As características do Besouro (corpo fechado, imunidade a balas de rifles, vulnerabilidade à faca de tucum...) são mescladas à sua história, sua origem, sua representatividade na vida coletiva.

³⁰ Disponível em < <https://www.lettras.mus.br/abada-capoeira/1681941/> > Acesso em: 15 de dezembro de 2019

Besouro Preto

Quem é você que acaba de chegar (Coro)
Eu sou Besouro Preto
Besouro de Mangangá
Eu vim lá de Santo Amaro
Vim aqui só pra jogar
Quem é você que acaba de chegar
Quem é você que acaba de chegar (Coro)
Eu sou Besouro Preto
Besouro de Mangangá
Ando com corpo fechado
Carrego meu patuá
Quem é você que acaba de chegar
Quem é você que acaba de chegar (Coro)
Me chamam Besouro Preto
Besouro de Mangangá
Bala de rifle não me pega
Que dirá faca de matar
Quem é você que acaba de chegar
Quem é você que acaba de chegar (Coro)
Aqui em Maracangalha
Você não vai escapar
Contra faca de tucum
Ninguém pode se salvar
Quem é você que acaba de chegar
Quem é você que acaba de chegar (Coro)³¹

As ladainhas de capoeira mostradas aqui também constituem um exemplo de como o *oríki* foi preservado na cultura afro-brasileira, essa tradição nunca deixou de reverenciar as pessoas historicamente importantes que a tem conduzido ao longo das gerações. Na capoeira ele aparece como arte verbal conjugada, na qual o sentido pleno só pode ser alcançado na interação entre voz, ritmo, corpo e movimento.

***Oríki* na música popular brasileira**

A fim de mostrar outras formas pelas quais o *oríki* se preservou e se difundiu na cultura brasileira, entramos no grande universo que representa a MPB (música popular brasileira). Para propor um pequeno exemplo, selecionamos duas canções cuja temática nos remete diretamente aos *oríki* e sua função. São elas: Guerreira,

³¹ Disponível em <<https://www.lettras.mus.br/abada-capoeira/72903/>> Acesso em: 15 de dezembro de 2019

interpretada por Clara Nunes, e *Oração da Mãe Menininha*, cantada por Maria Gal Costa e Maria Bethânia em 1985.

Guerreira

Composição de Paulo Cesar Pinheiro e João Nogueira

Se vocês querem saber quem eu sou.
Eu sou a tal mineira
Filha de Angola, de Ketu e Nagô
Não sou de brincadeira
Canto pelos sete cantos não temo quebrantos
Porque eu sou guerreira
Dentro do samba eu nasci, me criei, me converti
E ninguém vai tombar a minha bandeira
Dentro do samba eu nasci, me criei, me converti
E ninguém vai tombar a minha bandeira
Bole com samba que eu caio e balanço o balaio no som dos tantãs
Rebolo, que deito e que rolo, me embalo e me embolo nos balangandãs
Bambeia de lá que eu bambeio nesse bamboleio
Que eu sou bam-bam-bam
E o samba não tem cambalacho,
Vai de cima embaixo pra quem é seu fã
Eu sambo pela noite inteira, até amanhã de manhã
Sou a mineira guerreira, filha de Ogum com Iansã
Salve o Nosso Senhor Jesus Cristo, Epa Babá, Oxalá!
Salve São Jorge Guerreiro, Ogum, Ogunhê, meu Pai!
Salve Santa Bárbara, Eparrei, minha mãe Iansã!
Salve São Pedro, Kaô cabecilê, Xangô!
Salve São Sebastião, Okê arô, Oxóssi!
Salve Nossa Senhora da Conceição, otopiabá, Yemanjá!
Salve Nossa Senhora da Glória, oraieiê, Oxum!
Salve Nossa Senhora de Santana, Nanã Burukê, Saluba, vovó!
Salve São Lázaro, atotô, Obaluaiê!
Salve São Bartolomeu, arrobobó, Oxumaré!
Salve o povo da rua, salve as crianças, salve o preto véio;
Pai Antônio, Pai Joaquim de Angola, vovó Maria Conga, saravá!
E salve o rei Nagô!
Bole com samba que eu caio e balanço o balaio no som dos tantãs
Rebolo, que deito e que rolo, me embalo e me embolo nos balangandãs
Bambeia de lá que eu bambeio nesse bamboleio
Que eu sou bam-bam-bam
E o samba não tem cambalacho,
Vai de cima embaixo pra quem é seu fã
Eu sambo pela noite inteira, até amanhã de manhã
Sou a mineira guerreira, filha de Ogum com Iansã³²

Nessa canção, Clara Nunes aborda a questão da sua identidade e da presença do universo religioso africano no Brasil. Com efeito, a mineira nascida em Paraopeba

³² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ok9bDC_S0_o> Acesso em: 15 de setembro de 2019

em 1942, é uma das não muitas cantoras da música popular brasileira a trazer o universo dos orixás para a MPB (Música Popular Brasileira). Filha de Ogum com Iansã como afirma, ela traz na canção que deu título ao álbum lançado em 1978³³, o retrato das lutas das religiões afro-brasileiras desde o tempo de escravidão até os dias atuais. A música "Guerreira", composição de Paulo Cesar Pinheiro e João Nogueira, se configura como a própria manifestação da identidade da artista. A ideia de pertencimento tanto à cultura angola (baseada nas tradições bantas) quanto a Ketu e Nagô (provenientes da tradição Yorubá) moldam uma identidade híbrida, herdeira das tradições africanas no Brasil (BAKKE, 2007). Nessa música está presente o *oríki òrìṣà*, relacionando o vínculo às entidades de religiões de matriz africana como elemento identitário. *Ogum*, senhor do ferro e guerreiro primordial se junta a *Iansã*, rainha dos ventos e das tempestades, para dar parentesco à artista, muni-la de uma força individual e ao mesmo tempo coletiva que representa o elemento negro-africano na cultura brasileira.

Oração da Mãe Menininha

Ai! Minha mãe
Minha mãe Menininha
Ai! Minha mãe
Menininha do Gantois
A estrela mais linda, hein
Tá no gantois
E o sol mais brilhante, hein
Tá no gantois
A beleza do mundo, hein
Tá no gantois
E a mão da doçura, hein
Tá no gantois
O consolo da gente, ai
Tá no gantois
E a Oxum mais bonita hein
Tá no gantois
Olorum quem mandou essa filha de Oxum
Tomar conta da gente e de tudo cuidar
Olorum quem mandou eô ora iê ô³⁴

³³ A título de curiosidade: o vídeo clipe dessa música foi gravado nas Cataratas do Iguaçu, em 1978.

³⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_x9mNq-eB6w> Acesso em: 15 set. 2019.

Composta por Dorival Caymmi, *Oração de Mãe Menininha* faz uma homenagem à Mãe Menininha do Gantois, mãe de santo do terreiro de Gantois, falecida em 1986. As características de *oríki* nessa música são: A estrela mais linda - o sol mais brilhante - A beleza do mundo - a mão da doçura – a Oxum mais bonita. Nesse sentido, temos novamente a presença de traços do *oríki bòròkìní*, reservado a pessoas ilustres, responsáveis pela manutenção das tradições africanas em solo brasileiro. Como em outros exemplos, vemos que grande parte da reverência dada a um indivíduo procede de seu papel como propagador de uma identidade ancestral coletiva.

***Oríki* no samba de roda e no samba enredo**

Começamos esta seção com o samba composto por Carlos Cesar Matheus e Wilson Rodrigues e interpretada por Arlindo Cruz e Arlindo Neto em 2017, que trazem elogios a Oyá, dona do mundo, vencedora de guerras, rainha dos raios e da tempestade. É um pedido para que Oyá salve o mundo de maldade com fortes traços do *oríki òrìṣà*. Nesse caso, se faz um apelo à força elementar representada por esta entidade híbrida (Iansã – Oyá – Santa Bárbara), para que livre das atribulações o povo que vive sobre os desígnios do poder, representado pela expressão metonímica de Brasília. Aqui, há uma referência às forças políticas que mantêm as estruturas de desigualdade e, expropriação do trabalho, principalmente do elemento negro no Brasil, um exemplo no qual o *oríki òrìṣà* aparece como canção de protesto, invocando as forças ancestrais africanas, que venceram tantas guerras através da história. Por meio da fé nessas forças, se projeta a ideia de que um dia, livres da miséria e da exploração “a gente possa então cantar em paz”.

Iansã

Eparrei Oyá
Eparrei Oyá Mesan Orun
Eparrei, minha mãe
Santa Bárbara, proteja esse povo brasileiro que te ama
No dia 4 de dezembro
Vamos todos festejar

É Oyá, Obá Xirê Oyá
 É Oyá, Obá Xirê Oyá
 Iansã guerreira
 Rainha dos raios e da tempestade
 Leve pra longe a maldade
 Pra que a gente possa então cantar em paz
 Cheios de felicidade, oh
 Pra que a gente possa então cantar em paz
 Cheio de felicidade
 Oyá, Oyá, ela é dona do mundo
 Oyá, Oyá, Iansã venceu guerras
 Santa Bárbara onde mora, mora dentro da lua
 Mora dentro do rochedo, no clarão da lua
 Será que a força da fé que carrega nosso viver
 Pode mover montanhas e jogar dentro do mar
 Tanta gente de bem que só tem mal pra dar
 Pra dar
 Será que a força da fé que carrega nosso viver
 Pode mover montanhas pra gente poder passar
 É a nossa oração pedindo pra Deus, Oyá
 É o povo de cá pedindo pra não sofrer
 Nossa gente ilhada precisa sobreviver
 E levantam-se as mãos pedindo pra Deus, Oyá
 Já não se vive sem farinha e pirão não há
 Não haveria motivos pra gente desanimar
 Se houvesse remédio pra gente remediar
 Já vai longe a procura da cura que vai chegar
 Lá no céu de Brasília as estrelas irão cair
 E a poeira de tanta sujeira há de subir
 Oyá, Oyá
 Será que a força da fé que carrega nosso viver
 Pode mover montanhas e jogar dentro do mar
 Tanta gente de bem que só tem mal pra dar
 Pra dar
 Será que a força da fé que carrega nosso viver
 Pode mover montanhas pra gente poder passar
 É a nossa oração pedindo pra Deus, Oyá
 Oyá, Oyá, ela é dona do mundo
 Oyá, Oyá, Iansã venceu guerras
 (Santa Bárbara onde mora, mora dentro da lua) Oyá, Oyá, ela é dona do mundo
 (Mora dentro do rochedo, no clarão da lua) Oyá, Oyá, Iansã venceu guerras³⁵

Percebemos traços do *oríki* também nos sambas enredos de escolas de samba ao longo da história do carnaval do Brasil. A maioria desses hinos é dirigida a divindades africanas presentes no Candomblé em que se procura estabelecer uma conexão, louvores, pedidos de ajuda, afirmação de identidade, entre outras questões. Para contribuir com mais um exemplo nesta pesquisa, destacamos alguns deles:

³⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JgPpRMfCcQs>> Acesso em: 15 set. 2019

Lenda das Sereias. Rainha do Mar
(Vicente Mattos/ Dinoel/ Arlindo Velloso)
Império Serrano, 1976

o mar, misterioso mar
que vem do horizonte
é o berço das sereias
lendário e fascinante
olha o canto da sereia
ialaô, oquê, ialoá
em noite de lua cheia
ouço a sereia cantar
e o luar sorrindo
então se encanta
com a doce melodia
os madrigais vão despertar
ela mora no mar
ela brinca na areia
no balanço das ondas
a paz ela semeia
toda corte engalanada
transformando o mar em flor
vê o império enamorado
chegar à morada do amor
Oguntê, Marabô
Caialá e Sobá
Oloxum, Inaê
Janaína e Iemanjá
são rainhas do mar³⁶

Esse hino do Império Serrano, também apresentando elementos de um *oríki òrìṣà*, é uma homenagem ao mar, às sereias do mar, Janaína e Iemanjá, glorificadas. Aqui o elemento mar se transforma em espaço fecundo de paz, amor e vida, governado por essas forças ancestrais femininas, em um híbrido no qual convergem tanto a tradição indígena, na figura de Janaína, como a tradição africana, por meio da imagem de Iemanjá.

Bahia De Todos Os Deuses
Salgueiro, 1969
Compositores: Bala e Manuel Rosa

Bahia, os meus olhos estão brilhando,
Meu coração palpitando
De tanta felicidade.

³⁶ Disponível em:< <https://www.youtube.com/watch?v=FhCncTlMhTI>> Acesso em: 15 set. 2019

És a rainha da beleza universal,
Minha querida Bahia,
Muito antes do Império
Foste a primeira capital.

Preto Velho Benedito já dizia
Felicidade também mora na Bahia,
Tua história, tua glória
Teu nome é tradição,
Bahia do velho mercado
Subida da Conceição.

És tão rica em minerais,
Tens cacau, tens carnaúba,
Famoso jacarandá,
Terra abençoada pelos deuses,
E o petróleo a jorrar.

Nega baiana,
Tabuleiro de quindim,
Todo dia ela está
Na igreja do Bonfim, oi
Na ladeira tem, tem capoeira,
Zum, zum, zum,
Zum, zum, zum,
capoeira mata um!

Zum, zum, zum,
Zum, zum, zum,
capoeira mata um! ³⁷

No carnaval do Rio de Janeiro de 1969, a escola de samba de enredo Acadêmicos do Salgueiro ficou no primeiro lugar estreando um hino que ficou gravado nas memórias. O hino é igualmente uma homenagem à Bahia, características de um *oríkì ilú*. Cada estrofe tem pelo menos um elemento que define ou que se remete à Bahia. “Foste a primeira capital, Bahia do velho mercado subida da Conceição, és tão rica em minerais, Nega baiana todo dia está na igreja do Bonfim etc.” A equipe que liderou essa escola tinha como presidente Osmar Valença, na direção de enredo e como carnavalescos Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues, na direção de carnaval e de harmonia: Laila na direção de bateria Almir Guineto e Gavilan. Vale lembrar também que Elza Soares fez a primeira gravação dessa canção no mesmo ano.

Do Yorubá à Luz, a Aurora dos Deuses

³⁷ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=pA7Tfjr4LZI> > Acesso em: 15 set. 2019

Salgueiro 1978

Saruê! Baiana, iorubana
Da saia amarrada co'a paia da cana (bis)

Olorum, ô ô
Olorum, ô ô

Misto de infinito e eternidade
Também teve seu momento de vaidade
Criou a terra e o céu de Oxalá
Pra gerar Angaju e Iemanjá
E Yemanjá, além de Xangô
Em seu ventre, doze entidades gerou
Pra reinarem pregando a paz e o amor, ô ô
Enquanto Oxumaré, com bom gosto e singeleza
Matizava a natureza
Ifá mandou Exu, o mensageiro
Abrir caminhos pelo mundo inteiro

E quando os tumbeiros aportaram
Reis, heróis e deuses de Yorubá
Em seu novo mundo aclamaram
Xangô seu pai no Axé-opô-afonjá

E os pretos velhos da Bahia
Ainda seguem seus antigos rituais
Usando a mais pura magia
Nos terreiros de famosos Babalorixás

Saruê! Baiana, iorubana
Da saia amarrada co'a paia da cana (bis) ³⁸

No carnaval carioca de 1978, houve a participação da escola de samba de enredo Acadêmicos de Salgueiro, que desfilou com o hino *Do Yorubá à Luz, a Aurora dos Deuses*, interpretado por Rico Medeiros, composto por Renato de Verdade. O hino faz referência a Olorum, Oxalá, Angaju, Iemanjá, Ifá, Exu, Xango, Axé-opô-afonja, Babalorixás, na sua participação na construção do mundo yorubá para o mundo baiano, o mundo inteiro.

"Xangô"
Salgueiro 2019

(Composto por Demá Chagas, Marcelo Motta, Renato Galante, Fred Camacho, Leonardo Gallo, Getúlio Coelho, Vanderlei Sena, Francisco Aquino, Guinga do Salgueiro e Ricardo Neves)

³⁸ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=1tTK0t22xJA> > Acesso em: 15 de setembro de 2019

Vai trovejar!!!
Abram caminhos pro grande Obá
É força, é poder, o Alááfin de Oyó
“Oba Ko so!” ao Rei Maior
É pedra quando a justiça pesa
O Alujá carrega a fúria do tambor
No vento, a sedução (Oyá)
O verdadeiro amor (Oraiêêô)
E no sacrifício de Obà (Obà Xi Obà)
Lá vem Salgueiro!

Mora na pedreira, é a lei na Terra
Vem de Aruanda pra vencer a guerra
Eis o justiceiro da Nação Nagô
Samba corre gira, gira pra Xangô

Rito sagrado, ariaxé
Na igreja ou no candomblé³⁹
A benção, meu Orixá!
É água pra benzer, fogueira pra queimar
Com seu oxê, "chama" pra purificar
Bahia, meus olhos ainda estão brilhando
Hoje marejados de saudade
Incorporados de felicidade
Fogo no gongá, salve o meu protetor
Canta pra saudar, Obanixé kaô!
Machado desce e o terreiro treme
Ojuobá! Quem não deve não teme

Olori XANGÔ eieô
Olori XANGÔ eieô
Kabesilé, meu padroeiro
Traz a vitória pro meu Salgueiro! ⁴⁰

Em seu conjunto, esses sambas de enredo são um exemplo da confluência dos elementos culturais africanos no caudal cultural que foi se formando no Brasil ao longo de sua história. Diferentes *oríki* (*ilú - òrìṣà*) aparecem mesclados a outros elementos culturais formando um todo marcado pelo hibridismo e pela heterogeneidade. Leda Martins, muito acertivamente, chamou este espaço de intersecção de encruzilhada. Segundo a autora:

A cultura negra também é, epistemologicamente, o lugar das encruzilhadas. O tecido cultural brasileiro, por exemplo, deriva-se dos cruzamentos de diferentes culturas e sistemas simbólicos, africanos, europeus, indígenas e, mais recentemente, orientais. Desses processos de cruzamento transnacionais,

⁴⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bN98usP_39g> Acesso em: 15 de setembro de 2019

multiétnicos e multilinguísticos, variadas formações vernaculares emergem, algumas vestindo novas faces, outras mimetizando, com sutis diferenças, antigos estilos [...] A noção de encruzilhada, utilizada como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim. (MARTINS, Leda, 2003, p. 69)

Nessa encruzilhada de sistemas culturais à qual se refere Leda Martins, se insere também o *oríki*. Como lembra a autora, na concepção filosófica nagô/iorùbá, assim como na cosmovisão banto, a encruzilhada é o lugar das intermediações, um lugar sagrado por natureza, traduzido como “um cronograma que aponta para o movimento circular do cosmos e do espírito humano que gravitam na circunferência de suas linhas de intersecção” (MARTINS, 2003, p. 69-70). O *oríki* aparece assim como um ponto de convergência entre o passado e presente, entre o espiritual e o mundano, entre o universo dos Orisás e dos humanos. O fundamento de seu emprego é a preservação das tradições culturais e o desejo elementar de uma vida futura melhor, mais digna, mais solidária. Nesse aspecto, poderíamos dizer, que a arte verbal *oríki*, no Brasil, excede os limites da fé e abarca diferentes esferas da vida, seja ela no campo individual ou coletivo. Do mesmo modo, como também lembra a autora, ele atravessa o espaço da palavra e engloba também o corpo no espaço de sua performance. Herança, dívida e busca por justiça, essas são as forças que tem movimentado esta tradição, de diferentes espaços da África antiga a diferentes espaços do Brasil contemporâneo. Já entrando no desfecho de nosso estudo, apresentamos, por fim, mais uma de suas manifestações, agora na tradição do Congado.

***Oríki* no Congado: performance e memória**

O congado é uma das manifestações populares que passou a integrar a cultura pelo que representava através daquilo que despertava no povo negro durante o período da escravidão: fé e esperança. Ao longo dos anos se tornou uma expressão de resistência, sendo transmitido de pai para filho. Jarbas Siqueira Ramos (2017), lembra que estas manifestações emergem de pequenas comunidades negras que, “histórica e ritualmente,

congregaram saberes-fazeres que tornaram essa manifestação uma peculiaridade brasileira”. Por sua característica imanente, estas comunidades passaram a se chamar Irmandades. Segundo o autor:

As Irmandades negras tornaram-se espaços de resistência que permitiram aos negros escravos garantir a organização dos grupos e comunidades e, conseqüentemente, a afirmação existencial para a preservação de seus valores culturais e identitários. Elas favoreciam o desenvolvimento de cultos e ações que valorizavam tanto a liberdade do sistema escravocrata quanto a organização das comunidades e grupos sociais formados por negros. Essa característica de organização possibilitou a constituição de diferentes formas de expressão de comunidades negras pelo país e, dentre elas, o Congado. (RAMOS, 2017)

Os santos consagrados por meio da performance são Nossa Senhora do Rosário, São Benedito, Santa Efigênia e Nossa Senhora Aparecida. No congado, há cantos de louvores de agradecimentos, dança, música, procissão. Leda Martins vê essa expressão cultural como mais um exemplo de encruzilhada na qual se intersectam códigos linguísticos, filosóficos, religiosos, culturais e simbólicos tanto de origem cristã como banto. Tais códigos, são reconfigurados, a partir da performance, transformando também os corpos em um espaço de memória. De acordo com a autora, os ritos presentes no congado, por meio de uma estrutura simbólica e litúrgica complexa:

incluem a participação de grupos distintos, denominados guardas, e a instalação de um Império negro, no contexto do qual autos e danças dramáticas, coroação de reis e rainhas, embaixadas, atos litúrgicos, cerimoniais e cênicos, criam uma performance mito poética que reinterpreta as travessias dos negros da África às Américas. (MARTINS, 2003, p. 70)

A autora se refere, por exemplo, à comunidade dos Arturos do Município de Contagem de Minas Gerais, uma das comunidades de congadeiros mais antigas do Brasil, da qual destaca o seguinte cântico.

Cântico dos Congados Mineiros

Zum, zum, zum
Lá no meio do mar
Zum, zum, zum
Lá no meio do mar

É o canto da sereia
Que me faz entristecer
Parece que ela adivinha
O que vai acontecer.

Ajudai-me, rainha do mar
Ajudai-me, rainha do mar
Que manda na terra
Que manda no ar
Ajudai-me, rainha do mar

Zum, zum, zum
Lá no meio do mar
Zum, zum, zum
Lá no meio do mar

É o canto da sereia
E seus prantos muito mais
naquele mar profundo
Adeus, minas gerais.
Ajudai-me, rainha do mar⁴¹

Em meio a elementos da cultura banto e cristã, o *oríkì òrìṣà* também estabelece também outro ponto de intersecção. O cântico apresenta uma reverência à “rainha do mar”, “a sereia que manda na terra, no mar e no ar” que constitui também uma oração, um pedido de ajuda, uma espécie de *oríkì òrìṣà*. Nesse caso, como lembra Leda Martins, sua expressividade performática acessa os elementos mnemônicos que recriam a história da diáspora africana no Brasil. Em todas essas expressões culturais, o *oríkì* segue seu curso, dos antigos griôs dos reinos africanos, atravessando o Oceano Atlântico, atravessando séculos de exploração, opressão e intolerância, atravessando nosso presente histórico, tão marcado ainda pelas estruturas coloniais de poder e a constante tentativa de impor um único modo de vida, uma única forma de adoração, um único caminho no tempo.

Seguindo os versos do *Ifá*, esperamos também atravessar esses tempos difíceis, marcados ainda pelo racismo, pela desigualdade e pela injustiça. Como nas representações culturais abordadas neste estudo, esse caminho não deixa de ser delimitado pela esperança.

⁴¹ Cf. MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras*: revista do Programa de Pós-Graduação da UFMS. n. 26. p. 68. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308>. Acesso em 20 out. 2019.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio desta pesquisa, procuramos trazer contribuições para o estudo da arte verbal *oríki* no universo cultural brasileiro. Tal pesquisa começou a se delinear ainda na Graduação, na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e veio a ser finalizada no Mestrado em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Ao longo desse processo, passamos por diversos estudos e reflexões a fim de explorar o universo simbólico do *oríki*, desde sua matriz africana, até suas reconfigurações nas Américas. Isso consistiu também em um mergulho no passado, guiando-nos principalmente por mestres do pensamento africano, como ao Joseph Ki-Zerbo e Amadou Hampaté Bâ, por teóricos da memória ocidentais, como Paul Ricoeur e Maurice Halbwachs, assim como pesquisadores da cultura afro-brasileira como Pierre Fatumbi Verger, Antonio Risério ou Leda Martins.

Na primeira parte dessa pesquisa, procurou-se dialogar com a palavra e a memória numa perspectiva epistemologicamente africana. Já no segundo capítulo, apresentamos o *oríki* como uma arte verbal com algumas de suas características marcantes, poeticamente expressadas visando a celebrar a vida em todos seus aspectos, ligar o passado ao presente, etc. Por fim, no terceiro lugar, foi questão de buscar em algumas expressões socio-culturais brasileiras elementos presentes no *oríki* e que testemunham da presença yorùbá no Brasil. Lembramos que a presença africana nas Américas e no Brasil em particular foi devida ao processo de escravização sofrido por povos africanos que deixaram suas marcas por todos os lugares onde estiveram.

Sabemos que a literatura oral africana e, mais particularmente, yorùbá tem como função social, entre outras, a transmissão do testemunho dos hábitos e costumes, do pensamento e da filosofia que forjam culturas e manifesta-se em momentos importantes, solenes ou não. Como vimos, além de ser uma arte verbal yorùbá em que aparecem denominações, uma série de qualificativos que ressaltam os atributos, as qualidades, os feitos, as virtudes e características de òrìṣà, dos homens, de cidades, de plantas, de animais etc. existem várias outras abordagens a respeito da sua definição tais como o arquivamento de informações relevantes à identidade, à cultura, à formação de linhagens.

O Brasil é um dos países da América Latina onde percebe-se um forte legado yorùbá em vários domínios tais como as artes, a culinária, o vestuário, a literatura... Procuramos em um primeiro momento mostrar a importância do *oríkì* para o povo yorùbá, partindo de alguns aspectos socio-culturais do povo que podem variar de um lugar para outro, mas com traços comuns. Em um segundo tempo, procuramos mostrar a presença ou traços e manifestações dessa arte verbal *oríkì* em expressões culturais brasileiras, como na literatura, no samba, na música popular, entre outros. Além das leituras bibliográficas que fizemos, também recorremos a informantes tanto na África quanto no Brasil, essas pessoas foram de fundamental importância para elucidar diferentes questões a respeito do *oríkì*.

Como já apontaram diversos estudiosos brasileiros e de diferentes países da africana, trazer esses conhecimentos ao âmbito acadêmico é de extrema importância, principalmente pelo fato de que, durante muito tempo, este espaço esteve destinado a um tipo específico de conhecimento que desprestigiou outras epistemologias, cosmovisões e sistemas artísticos de culturais distintos. O *oríkì*, como se tentou mostrar aqui, é fundamentalmente uma expressão que congrega uma forma particular de existir e de se relacionar com a comunidade, com os outros, com a natureza e com o mundo espiritual. Como tal, carrega um amálgama de conhecimentos acumulados ao longo do tempo por incontáveis gerações. Trazido às Américas, se converteu em mais um elemento de preservação cultural, de resistência, e de desejo de igualdade e liberdade. Esperamos, com essa pequena contribuição, agregar conhecimentos a este extenso e caudaloso rio de sabedoria que tem percorrido o tempo, desde os antigos griôs até nós.

REFERÊNCIAS

AGBERE OJU I. YorubaSwagaTV. *Youtube*. 13 de jan. de 2015. 1h24mns29s. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=onPIMepWxHM>> Acesso em: 15 de jan. de 2017

AGBERE OJU II YorubaSwagaTV. *Youtube*. 7 de ago. de 2017. 1h22mns45s. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=0dDv176ivmc>> Acesso em: 15 de jan. de 2017

APERERE ORI. YORUBA5STAR. *Youtube*. 17 de jul. de 2017. 1h47mns54s. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=Pj6vBbVEJKw>> Acesso em: 22 de maio. de 2017

ABIMBOLA, Wande. A Concepção Iorubá da Personalidade Humana. Trad. Luiz L. Marins. Paris, *Centre National de la Recherche Scientifique* Edição Nº 544, 1981

ALTUNA, Raul. *Cultura tradicional banta*. São Paulo: Edições Paulinas, 2006.

AYOH'OMIDIRE, Félix. Yorubanidade mundializada: o reinado da oralitura em textos yorubá-nigerianos e afro-baianos contemporâneos, Salvador: UFBA, 2005.

BAKKE, Rachel Rua Baptista. Tem orixá no samba: Clara Nunes e a presença do candomblé e da umbanda na música popular brasileira. *Religião & Sociedade*. vol.27 no.2, Rio de Janeiro, Dec. 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-85872007000200005>. Acesso em: 13 jun. 2020.

BARBER, Karin. *I Could Speak until Tomorrow*. Oríkì, Women and the Past in a Yoruba Town. Edimburgo: Edinburg University Press, 1991.

CUTI, Luiz Silva. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.

DERIVE, Jean; BAUMGARDT, Ursula. (Eds.), *Littératures orales africaines: Perspectives théoriques et méthodologiques*. Paris: Karthala, 2008.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. Trad. de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A Tradição Viva. In: KI-ZERBO, Joseph (Org.). *História geral da África*. Vol I: Metodologia e pré-história da África. São Paulo: UNESCO/Ática, 2010.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. *A noção da pessoa na África Negra*. Trad. de Luiza Silva Porto Ramos e Kelvin Ferreira Medeiros. Paris: CNRS, 1981.

KI ZERBO, Joseph. *Para quando a África?* Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

KI ZERBO, Joseph. Introdução Geral. *História geral da África*, I: Metodologia e pré-história da África / editado por Joseph Ki-Zerbo. 2. ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010.

LIENHARD, Martin. *Disidentes, rebeldes, insurgentes*: resistencia indígena y negra en América Latina: ensayos de historia testimonial. Iberoamericana Editorial, 2008.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras*: revista do Programa de Pós-Graduação da UFMS. n. 26. p. 68. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308>. Acesso em 20 out. 2019.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo e da memória: os congados. *O Percevejo* - Revista de Teatro, Crítica e Estética, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 68-83, 2003.

MIGNOLO, La opción decolonial. *Revista Letral*. n. 1. p. 4-22. Disponível em: <https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/51072/n1%202.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 15 ago. 2020.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude*: Usos e Sentidos. 3ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

NUNES, Susana Dolores Machado. *A milenar arte da oratura angolana e moçambicana*: aspectos estruturais e receptividade dos alunos portugueses ao conto africano. Lisboa: CEAUP, 2009.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ. *Matripotência*: ìyá nos conceitos filosóficos e instituições sociopolíticas [Iorubás]. Trad. de Wanderson Flor do Nascimento

PARAFITA, Alexandre. *História de arte e manhas*. Lisboa: Texto Editores, 2005.

PERETI, Emerson. Poéticas da resistência: sobre a poesia étnico-popular de Solano Trindade. *Luminária* (União da Vitória), v. I, p. 63-70, 2010.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e história cultural*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

RAMOS, Jarbas Siqueira. O Corpo-Encruzilhada como Experiência Performativa no Ritual Congadeiro. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. vol.7 no.2 Porto Alegre mai/ago. 2017. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-26602017000200296#B11. Acesso em 25 set. 2020.

RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. de Alain François. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

RISÉRIO, Antonio. *Oríkì Orixá*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2012.

SCHIPPER, Mineke. Literatura oral e oralidade escrita. In: *A tradição oral*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2006. p. 12-27.

SILVEIRA, Oliveira. *Pêlo escuro*; poemas afro-gaúchos. Porto Alegre: Autor, 1977.

STELLAR CONNECTIONS: EXPLORATIONS IN CULTURAL ASTRONOMY - Pt. 4, LAWAL BABATUNDE. SmithsonianNMAI. *Youtube*. 24 de out. de 2012. 1h08mns43s. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=FCkhZZP3HfQ> > Acesso em: 25 de março de 2018

TRINDADE, Solano. *Cantares ao meu povo*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

TRINDADE, Raquel (Org). Solano Trindade: *o poeta do povo*. São Paulo: Cantos e Prantos Editora, 1999.

VERGER, Pierre. *Notas sobre o culto aos Orisás e Voduns*: na Bahia de Todos os Santos, no Brasil e na Antiga Costa dos escravos na África, editora USP, 1999.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz*. Trad. Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Fereira. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à Poesia Oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira et al. São Paulo: Hucitec, EDUC, 1997.

ANEXO

INFORMANTES QUE COMPARTILHARAM SEUS CONHECIMENTOS

O trabalho de pesquisa também contou com conversas informais ou direcionadas com conhecedores da arte verbal *oríki* na Nigéria, no Benin e no Brasil. Estas conversas foram extremamente importantes para a realização desta pesquisa. A seguir, fazemos a apresentação de cada um deles também expondo nossa imensa gratidão por sua solicitude, atenção e conhecimento compartilhado.

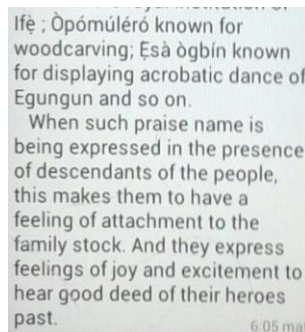
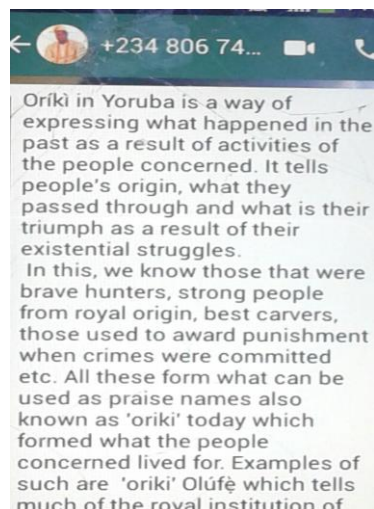
Informantes da Nigéria

Kòlápọ Bábàlòlá

Conheci o Awo Kòlápọ Bábàlòlá em novembro de 2011, durante o Seminário Internacional de Religiões de Matriz Africana, em São Luis do Maranhão. Ambos, estávamos na delegação conduzida por nosso irmão Akinruli Michael Olusegun, diretor do Instituto de Arte e Cultura Yoruba (IACY). Naquele mesmo ano, participamos no III Congresso Internacional do IACY em Belo Horizonte – Minas Gerais. Depois desses eventos, integrei a equipe do IACY tendo oportunidades de fazer parte de todas as atividades e de conhecer pessoas incríveis.

Kòlápọ Bábàlòlá nasceu numa família real da cidade de Ayedun no Estado de Osun, Nigéria. Ele é filho do falecido renomado Bábálawo Bábàlòlá Ifatoogun Adeboye, que proferiu conferência no Rio de Janeiro em 2005, aos 90 anos. Foi Professor no Instituto de Estudos Africanos da Universidade de Ibadan e também na Universidade de Ile-Ife – OAU no departamento Línguas Africanas e Literatura.

Na sequência, com a prévia autorização do Awo Babalola Kolapo, destaco uma parte das trocas escritas que eu tive com ele pelo WhatsApp em 2019.



Vale mencionar que além de informações relativas a oríkì, o adivinho contribuiu com recitações de odù sobre ọrọ (palavra/fala) e ìye (memória), além de suas explicações em inglês.

Michael Olusegun Akinruli

Michael Olusegun Akinruli, diretor do Instituto de Arte e Cultura Yorùbá (IACY) e da Galeria de arte Owiwi, Presidente da Câmara de Comércio Nigéria Brasil, promoveu vários projetos entre os quais a residência artística, a oficina de arte e contação de histórias para Escolas municipais e estaduais da cidade de Belo Horizonte. Ele é mestre em Relações Internacionais pela PUC/MG.

Informantes do Benim

Fatouma Saka

Fatouma Saka Nasceu numa família real bariba e numa família praticante de Ifá. A família real está no Benim, com laços na Nigéria. A outra família está em Kaboli, no Togo.

Alphonse Coosi Atakpamé

Alphonse Coosi Atakpamé contribui com informações a respeito de oríki encontrado no Benim na comunidade Isha. Nessa comunidade, a arte verbal recebe o nome de eriki.

Informantes do Brasil

Iyalorixa Adna Santos

Iyalorixa Adna Santos (Brasília, BR), conhecida como Mãe Baiana Adna é membra e fundadora do Ilê Axé Oya Bagan, instaurado em agosto de 2000 em Brasília . Ela é cordemadora da Rede Nacional de Religiões Afro-Brasileiras (Renafro – DF), conselheira de Cultura do Lago Norte DF e membra do Movimento Mulheres de Axé do Brasil.

Thierry Azevedo de Ornela e Wellington De Souza Lima

Thierry Azevedo de Ornela (Itaparica/BA), e Wellington De Souza Lima (Nova Iguaçu/RJ), africanos fora do continente, ambos alunos da UNILA e capoeiristas Angola. Contribuíram na presente pesquisa com valiosas informações relativas à capoeira, indicação de ladainhas e discussões. Também, teve a participação do aluno capoeirista Anderson Fernandes (Diadema/SP)